

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Klavírní trio v kontextu jeho historického, hudebního  
a interpretačního vývoje

Piano trio in the context of its historical, musical  
and interpretational development

Bc. Markéta Pichlíková

Vedoucí práce: Prof. Jiří Tomášek

Studijní program: Učitelství pro střední školy (N7504)

Studijní obor: N HV-NA (7504T219, 7504T218)

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Klavírní trio v kontextu jeho historického, hudebního a interpretačního vývoje vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 20. července 2015

---

podpis

Za spolupráci a pomoc při vypracování diplomové práce děkuji:

panu profesorovi Jiřímu Tomáškoví za odborné vedení, cenné připomínky a za vstřícný přístup. Velmi děkuji také paní profesorce Daně Vlachové za poskytnutí nejpodstatnějších informací o historii Českého tria. Poslední mé poděkování patří panu Ivo Kahánkovi, který mi věnoval svůj čas a poskytl mi rozhovor pro tuto práci.

## **ABSTRAKT**

Cílem této práce je hlouběji zmapovat historii klavírního tria, blíže se seznámit s jednotlivými skladbami pro toto obsazení, přiblížit čtenářům vznik a osudy předních českých i zahraničních souborů a porovnat jejich způsob interpretace.

V první části diplomové práce nahlédneme do úplných počátků komorní hudby a pozdějšího vývoje tohoto hudebního odvětví. Zaměříme se na historii tria, které vývojově vychází z triové sonáty, jež se stala hlavním komorním druhem období baroka. Na přelomu 18. a 19. století se již setkáváme s jeho dnešní podobou. Stává se jednou z nejpoblárnějších hudebních forem a zaujímá důležité místo v tvorbě všech čtyř „vídeňských klasiků“. Ještě u Haydna a Mozarta najdeme řadu příležitostných klavírních trií komponovaných zejména pro účely soukromého provozování hudby. Klavírní tria L. v. Beethovena a F. Schuberta však představují rozhodující krok směrem k umělecké svébytnosti a originalitě. Zralá tvorba těchto autorů představuje vrchol tohoto žánru, v němž pak úspěšně pokračovali Schumann, Brahms, Dvořák, Smetana a další romantičtí představitelé, kteří využívají této formy jako ideálního prostředku pro sdělení svých nejniternějších pocitů. Setkání tří zcela rozdílných nástrojů dovoluje skladatelům spojit koncertantní lesk a virtuositu na jedné straně, závažnost myšlenek a osobní výpovědi na straně druhé. Přes tato období se dostaneme do 20. století, ve kterém i klavírní trio reaguje na události své doby. Kapitulu uzavírají významná díla českých autorů minulého století a výčet autorů soudobých.

Druhou část práce tvoří dva nejvýraznější české ansámblы, jež nesou název Sukovo trio a České trio. U obou těchto trií jsou uvedeny okolnosti jejich vzniku a bohatá historie, která se úzce pojí s významnými interpretačními osobnostmi. Ve třetí části se zaměříme na soubory mladší generace. Na otázky týkající se problematiky umělecké práce tohoto druhu nám odpoví klavírista Ivo Kahánek, člen Dvořákova tria, mladého souboru působícího na současné české hudební scéně. S renomovanými soubory a hudebními legendami, které tyto soubory tvořily, a jejich pojetím Beethovenova „Arcivévodského“ tria se seznámíme v následující části. Závěrečná kapitola je věnována instituci, která svou činností podporuje českou komorní hudbu a české komorní soubory, jež nese název „Český spolek pro komorní hudbu“.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

klavírní trio, komorní hudba, vývoj, historie, Sukovo trio, České trio, Casals trio, Beaux Arts trio

## **ABSTRACT**

This diploma work aims to map to some depth the history of piano trio, to introduce the reader to individual pieces for this arrangement, to present the origins and fortunes of the leading Czech and international ensembles, and to compare their way of interpretation.

In the first part of this document we will take a look at the absolute beginnings of chamber music and later development of this musical segment. We will concentrate on the history of the trio, developed from trio sonata that become the principal chamber type during baroque. At the turn of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century we can see its present form. It became one of the most popular musical forms, taking an important place in the work of all four “Viennese classics”. We can find some occasional piano trios from Haydn and Mozart, composed primarily for the purpose of private conduction of music. Piano trios of L. v. Beethoven and F. Schubert however present a decisive step in the direction of artistic originality. Mature work of these authors represents zenith of the genre, successfully maintained later on by Schumann, Brahms, Dvořák, Smetana and other romantic representatives, who were using the form as ideal means to convey the most internal of their feelings. Meeting of three completely different instruments allows the composers to merge concertante glitter and virtuosity on one side with substance of thoughts and personal statement on the other. Through these periods we will get to the 20<sup>th</sup> century, when piano trio responds to the events of the time. This chapter is concluded by important works of Czech authors of the previous century and a list of contemporary authors.

The second part of this diploma work is dedicated to two outstanding Czech ensembles, Suk Trio and Czech Trio. For both trios you will find the circumstances of their origin and rich history that is closely bound to important interpretation personalities. The third part concentrates on ensembles of younger generation. Questions concerning problems of this kind of artistic work will be answered by pianist Ivo Kahánek, member of Dvorak Trio, which is a young ensemble operating at the contemporary Czech musical scene. The following part will make you acquainted with renowned ensembles and musical legends of these ensembles, and their interpretation of Beethoven’s “Archduke” trio. The closing chapter presents an institution that supports Czech chamber music and Czech chamber ensembles, called “Czech Society of Chamber Music”.

## **KEYWORDS**

piano trio, chamber music, development, history, Suk Trio, Czech Trio, Casals Trio, Beaux Arts Trio

## OBSAH

1	Úvod .....	7
2	Komorní hudba a klavírní trio v průběhu času .....	8
2.1	Vznik komorní hudby .....	8
2.2	Trio v barokní hudbě .....	12
2.3	Trio v období klasicismu .....	15
2.4	Klavírní trio v období romantismu .....	20
2.5	Komorní hudba a klavírní trio ve 20. století .....	25
3	Klavírní tria na české hudební scéně .....	31
3.1	Sukovo trio .....	31
3.2	České trio .....	36
4	Česká klavírní tria nové generace .....	40
5	Světová klavírní tria a interpretace klasické literatury .....	48
6	Český spolek pro komorní hudbu .....	57
7	Závěr .....	62
8	Seznam použitých informačních zdrojů .....	63

# 1 Úvod

Komorní hudba je dnes naprosto rovnocennou a mimořádně obohacující součástí koncertního dění. Komorní koncerty jsou součástí speciálních festivalů a koncertních řad. Nabídka těchto komorních aktivit je mimořádně pestrá, v Praze je tradiční abonentní řadou Český spolek pro komorní hudbu při České filharmonii. Těchto koncertních řad je nepřeborná řada. Kromě vyhraněně zaměřených komorních cyklů jsou komorní koncerty nedílnou součástí i velkých festivalů, kde jsou malé komorní dýchánky vítaným doplněním mohutných symfonických večerů. Setkáváme se rovněž s komorní činností renomovaných umělců, kteří v rámci svého sólistického uplatnění u orchestrů často potěší posluchače mimořádným komorním recitálem či účastí v malém komorním sdružení.

Ze všech komorních forem, které jsou nám známy, mě nejvíce upoutalo právě klavírní trio, kterému je práce věnována. S tímto žánrem jsem se začala poprvé blíže seznamovat během svého studia u profesorky Dany Vlachové, dlouholeté členky Českého tria. Začala jsem navštěvovat takto zaměřené koncerty, poslouchat nahrávky renomovaných souborů a samozřejmě vyhledávat literaturu, ze které jsem se chtěla dozvědět něco více o interpretech, jednotlivých souborech a jejich působení. Bylo pro mě velikým překvapením, když jsem zjistila, že této literatury je k nalezení pramálo. I to bylo jedním z důvodů, proč jsem se rozhodla toto téma zpracovat.

Ke stručnému zmapování historie komorní hudby, počátků vzniku klavírního tria, takto koncipovaným souborům s názvem „Česká“, která působí na naší hudební scéně déle než století a v neposlední řadě mladých souborů, kteří se snaží rozvíjet tuto tradici, jsem již využila své bakalářské práce. V diplomové práci jsem se rozhodla prohloubit tyto získané informace o historii a jednotlivých skladbách, rozšířit si obzory nejen na domácí půdě, ale i mezi zahraničními renomovanými ansámblly a jejich členy, již jsou hudebními legendami, získat pohled mladého interpreta a člena klavírního tria na problematiku s tímto druhem hudby spojenou a zaměřit se na interpretační pojetí těchto ve svém oboru nejvýraznějších souborů.

Důvodem této práce je snaha seznámit čtenáře, zejména ty mladší, s celými generacemi fantastických instrumentalistů našich i zahraničních a přinést něco nového a alespoň trochu obohacujícího.

## 2 Komorní hudba a klavírní trio v průběhu času

### 2.1 Vznik komorní hudby

Komorní hudba má v dějinách svůj okamžik zrod, i když tento začátek nelze termínovat do krátkého časového úseku. Počátky komorní hudby měly dlouhý proces svého vývoje a zrovna tak se komorní hudba vyvíjela a měnila i v dalších obdobích.

Komorní hudba představovala v dávné minulosti zcela jiné umění, než jak ji známe dnes. Setkáváme se s ní přibližně od druhé poloviny 16. století. Vznikla v hudebně rozvinuté Itálii a byla určena většinou k náboženským účelům. Uctívala božskou majestátnost, povznášela duchovní svět věřících a provozovala se výhradně v kostelích a dalších církevních objektech.

Paralelně s nábožensky zaměřenou hudbou však existovala hudba lidová, která měla pevné kořeny ve světské tradici. Tyto výtvořiny postrádaly nadpřirozené religiózní poslání, pocházely od prostých lidí a většinou nebyly ani zaznamenány písemně. Přesto se tato lidová hudba těšila velké oblibě, jedním z mnoha důvodů byl její příklon k typickému tanečnímu charakteru hudby jednotlivých oblastí a zemí.

Zdravý zdroj lidové hudby byl také inspirací a vlastně podnítil vznik tzv. hudby umělé, která přišla do velké obliby především u bohaté šlechtické vrstvy v Itálii. Hudebníci i zpěváci všeho druhu a zaměření byli zváni na šlechtická sídla, zúčastňovali se dvorních slavností. Italští šlechtici této doby byli ve své většině velmi hudbymilovni, pořádali pro svoje hosty četné domácí koncerty, zakládali vlastní hudební soubory a patřičně též umělce odměňovali.<sup>1</sup>

Necírkevní hudba se tak postupně stěhovala z lidového prostředí svých původních kořenů do nového prostředí, což si samozřejmě vyžadovalo podstatné změny. Noví skladatelé, ač v mnohém navazovali na původní inspiraci, museli stále více přibližovat svoji hudbu představám a životnímu způsobu bohatých šlechticů, kteří byli zároveň jejich mecenáši. Tak se postupně vytvářela nová kategorie hudby, kterou z historie známe pod pojmenováním „musica da camera“. V krátkosti bych chtěla vysvětlit původ tohoto označení, i když je přesný výklad dodnes předmětem různých diskusí. Označení „musica da camera“ má totiž mnohoznačný význam. Podle některých názorů byl tento název dán hudbě, která byla finančně zaštitěna šlechtickou komorou, tedy jakousi soukromou

---

<sup>1</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznááme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.



agenturou s vlastní pokladnou pro podporu hudby. Dalším výkladem je ten, který vnímá pozdně latinský výraz „camera“, což v češtině značí „pokoj“. Pokud rozumíme tomuto slovu ve smyslu nějakého prostoru, jedná se o malý hudební salón, ve které se tato nová hudba začala provozovat. Existují však i složitější výklady. Výraz můžeme odvodit i z příbuzného právníckého označení „in camera“, který se používal pro skutečnost, když soud zasedal neveřejně. Vidíme tedy, že výklad je v detailech rozdílný, já osobně se přikláním k verzi, pocházející z holého slova „camera“, tedy pro název, vzniklý z označení prostoru svého provozování, tedy v malém šlechtickém sále.<sup>2</sup>

Můžeme tedy pojmu „komorní hudba“ v období jejího vzniku rozumět jako hudbě, pěstované ve dvorních šlechtických salónech. Jednalo se o jakési domácí neveřejné hudební záležitosti, provozované před několika lidmi či pozvanými, ale nepočetným obecnstvem. Již při tomto vzniku komorní hudby vyvstává otázka, nakolik bylo využíváno vokálních skladeb a do jaké míry se jednalo o převažující nástrojovou produkci. Podle dochovaných svědectví a také podle dochovaných skladeb se původně jednalo především o vokální skladby. V tomto smyslu se setkáváme s dalším označením „cantata da camera“. Tento název lze, podobně jako v předchozích případech, odvodit z významu slovního označení. Italské „cantare“ v překladu znamená „zpívat“. „Cantata da camera“ je tedy názvem pro tehdejší vokální skladby, které se při zmíněných příležitostech provozovaly.<sup>3</sup>

Brzy se však setkáváme s dalším vývojem komorní hudby. Začátkem 17. století se totiž vyskytuje další název, a sice „sonata da camera“. Tento výraz se používal nejprve pro další druh hudby, která nezahrnovala vokální složku, tedy pro odlišení od provozování tehdy převažujících vokálních skladeb. Opět použijeme italsko-český slovník, který nám slovo „sonare“ identifikuje jako „hrát“. Z tohoto slovesa vzniklo příbuzné podstatné jméno „sonata“, které je výrazem pro hudbu hranou, tedy předváděnou na nástrojích, dnes jednoduše řečeno instrumentální.<sup>4</sup> Musíme si uvědomit, že tehdejší název „sonata“, tedy „sonáta“, nemá vůbec nic společného s formální stránkou skladby. Klasická sonátová

---

<sup>2</sup> SMOLKA, Jaroslav, et. al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>3</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznááme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

<sup>4</sup> SMOLKA, Jaroslav, et. al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

forma jako označení půdorysu skladby se totiž vyvinula až mnohem později, na rozmezí baroka a začátků klasicismu, i když pevně spojena se zmiňovanou instrumentální hudbou.

Provozování komorní hudby v jejím začátku, tedy zhruba od počátku 17. století, si přirozeně vynutilo mnoho dalších změn. Hledají se nové cesty hudebního vyjádření, zpestřuje se výrazový obsah hudby, což podmiňuje i rozšíření samotných výrazových prostředků. S větší oblibou se setkává ryzí nástrojová hudba, která dosud byla v pozadí vokální hudby. Velmi to souvisí také s převratným vývojem nástrojů.<sup>5</sup>

Obrovskou změnu zaznamenala především stavba smyčcových nástrojů. Pokud nebereme v úvahu četné předstupně jejich vzniku, zcela novým nástrojem, který má svoji kolébku právě v Itálii, jsou housle. Ze všech nástrojů snad nejzpěvnější nástroj umožnil celou další škálu výrazových odstínů, včetně stříbřitého zpěvu. Housle byly a jsou dodnes považovány za nástroj, který lidský hlas, tedy v hudebním smyslu zpěv, imituje nejlépe a navíc rozšiřuje barevný i čistě technický rejstřík o další netušené rozměry.

První housle, které můžeme považovat za identické se současným tvarem houslí, vznikly v polovině 16. století, ve zmíněné Itálii. Z dílny Gaspara da Salo a dalších jeho současníků pochází řada historických výtvorů, rozkvět italské houslařské školy však můžeme datovat až do doby pozdější, v souvislosti s činností celých houslařských rodů Amatiho, Stradivariho a Guarneriho. Tyto nástroje zůstaly do dnešní doby nejen nejcennější, ale také zvukově nejkvalitnější. Zatímco housle Amatiho byly kvůli vysokému klenutí určeny spíše pro provozování v menších sálech a vyznačovaly se spíše ušlechtilou barvou než mohutným zvukem, nástroje Stradivariho a Guarneriho splňují všechny požadavky na produkci pozdější vlny houslových sólistů. Spojují totiž ušlechtilou barvu s rozmanitým spektrem odstínů a se silným, nosným zvukem, který virtuosoové v nadcházejícím období potřebovali pro svá vystoupení ve velkých sálech.

Mění se také postupně smyčce, které získávají na základě úprav své stavby a formálního vzhledu požadovanou lehkost a pružnost. Ve vývoji smyčců jsou to však změny, ke kterým dochází postupně a které můžeme sledovat přibližně až do konce 18. století, kdy se již tvar houslí i smyčců v základním tvaru neliší od dnešní podoby.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznáváme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963

<sup>6</sup> BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. 1. vydání. Supraphon, 1975. 153. [4] s.

Současně se změnou nástrojů, umožňující nové interpretační postupy, se mění příslušná hudební literatura, skladatelé citlivě a pružně reagují na pozitivní podněty, které otvírají jejím kompozicím další prostor. Rozvíjí se jak literatura komorní hry, tak literatura hudby orchestrální a souběžně s vrcholícím vokálním uměním nastává doba velkého rozkvětu instrumentální hudby ve všech jejích podobách.<sup>7</sup>

Komorní hudba, zpočátku provozovaná jen ojediněle na šlechtických sídlech, si rychle hledala nové způsoby svého uplatnění. Vznikaly soubory a dnešní terminologií řečeno hudební agentury, které se na zmíněný druh hudby specializovaly, ať již přímým provozováním či jejich záštitou a organizací. Jedním z nejdůležitějších těchto sdružení byla tzv. „Florentská camerata“, jejíž označení opět slovně souvisí s komorní hudbou. V tomto případě však šlo o vyhraněnou uměleckou skupinu, která měla o hudbě stejné představy. Šlo o okruh skladatelů, hudebních teoretiků, ale i umělců z jiných oblastí, např. poezie, kteří působili ve Florencii ve druhé polovině 16. století. Tito umělci si kladli za vzor antické drama, jehož požadavkům se snažili svojí vlastní tvorbou dostát. Jejich nové ztvárnění se začalo nazývat „opera“ a jednalo se o spojení rozdílných uměleckých druhů, hudby, tance, poezie, jevištních a dalších efektů. Samozřejmě šlo i o pevné propojení vokální a instrumentální hudby, na provedeních se podíleli sólisté zpěváci, vokální sbor i instrumentální orchestr. Vznikala tak postupně forma rozměrné barokní opery, ke které dospěl především italský skladatel Claudio Monteverdi.<sup>8</sup>

Jeho opera „Orfeo“ je na svoji dobu skutečně velkým dílem, zaujme svojí dramatickostí, ale i bohatou instrumentací. Monteverdiho tvorba je snad prvním, zcela zásadním vzorem kompozice, v níž se již utváří pozdější, přesně promyšlené obsazení orchestru. Monteverdi již současně využíval nejrozmanitější obsazení a tím docílil, oproti stávající tradici, zlomové rozšíření barevného zvuku orchestru. Používal např. 15 viol, 4 flétny, 4 trubky, 5 pozounů, 2 cembala, harfu, 2 malé varhany atd., a jako vůbec první skladatel použil v orchestru i nový nástroj, housle. Je třeba zdůraznit, že do začátku 17. století neurčovali skladatelé detailně obsazení orchestru či souborů pro interpretaci svých skladeb, nebo to

---

<sup>7</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznáváme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963

<sup>8</sup> SMOLKA, Jaroslav, et. al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

činili jen velmi zřídka. Monteverdi jako první tyto záležitosti pečlivě promýšlel a učinil je pevnou součástí svých kompozičních představ.<sup>9</sup>

Prvním větším a uceleným hudebním útvarem, který měl vyhraněně necírkevní, tedy světský ráz, se stala zmíněná „opera“. Vznikla tedy tzv. světská hudba, již oficiálně přijímaná jako zavedený druh hudební činnosti. Operní představení si v průběhu času získávala stále větší oblibu, byla od počátku určena pro širokou veřejnost. To mělo ale velký význam i pro změnu účelu skladeb „sonata da camera“. Opera totiž bohatě splnila požadavek na novou světskou hudbu, v jistém smyslu i překročila možnosti světské hudby, provozované původně v menším rozsahu, v drobnějších formách a menších prostorách šlechtických sídel.<sup>10</sup>

Došlo tedy k jakémusi významovému očištění dosud provozované světské hudby, v souvislosti s pojmem „musica da camera“. Toto umění se stále více začalo považovat za svébytný druh hudby, daný charakterem „soukromých“ produkcí. Nejvýrazněji se to projevilo v příklonu k menšímu obsazení hráčů. Šlo o malé skupinky instrumentalistů i zpěváků, jejichž hudební vystoupení se přizpůsobovala akustice prostředí, v němž byly koncerty provozovány. Tento rys zůstal dodnes jako příznačný pro hudební komorní produkce. Malé obsazení souborů má samozřejmě specifické nároky na jednotlivé členy souborů. Každému z nich je většinou přiřazen jeden samostatný hlas, samozřejmě nejde o větší komorní soubory, v nichž jeden, např. houslový či violový part obyčejně hraje více hudebníků. V každém případě se však začala tímto způsobem komorní hudba ostře lišit od hudby orchestrální a vytvořila svými zvukovými možnostmi, odlišným způsobem interpretace, ale i obsahem komponované hudby zcela zvláštní kategorii.<sup>11</sup>

## 2.2 Trio v barokní hudbě

Vysvětlila jsem obsah jednotlivých pojmů, které mají souvislost s komorní hudbou, či přesněji řečeno s jejími absolutními počátky. Komorní hudba, která se postupně utvořila jako samostatný druh hudby, se však dále členila, podle svého nástrojového obsazení, včetně počtu hráčů. Tématem méj práce je klavírní trio, proto se zde zaměřím na původ

---

<sup>9</sup> SMOLKA, Jaroslav, et. al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>10</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>11</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznáváme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

triového obsazení. To vývojově vzniklo z tzv. „triové sonáty“ a v době baroka platilo za převažující druh komorní tvorby. Jde o hudební tříhlasou formu, kdy generálbasový doprovod je základem pro dva imitační vrchní hlasy. Generálbasový part byl však často zvukově i barevně zesílen ještě jedním nástrojem, ve skutečnosti tedy byla triová sonáta hrána čtyřmi hudebníky. Obsazení se tedy ustálilo do dvou vyšších sólových nástrojů, kterými byly zpravidla housle, které byly však nahrazovány i dvěma flétnami, hoboji či violami, přičemž docházelo i k různým kombinacím těchto nástrojů. Spodní hlas obstarával basový nástroj, ať již violoncello, viola da gamba nebo basová loutna, současně s generálbasovým continuem. Nejvýznamnějšími skladateli tohoto druhu triových sonát byli A. Corelli, D. Buxtehude, G. F. Haendel, J. S. Bach, G. B. Pergolesi, G. B. Sammartini, dobová produkce však byla opravdu velmi četná, jmenovala jsem pouze jejich dnes nejznámější reprezentanty.<sup>12</sup>

Také obsazení tria ve smyslu hudebního útvaru prošlo dalším vývojem, tak např. J. S. Bach ho uzpůsobil pro samotné varhany, kde pravá ruka zastávala funkci prvního vrchního hlasu, levá ruka pak druhého a pedál mohl obstarat hlas basový. J. S. Bach aplikoval i na sonátu pro jeden melodický nástroj např. flétnu či housle a cembalo se dvěma hlasy, což můžeme charakterizovat jako předstupeň pozdějšího klasického dua. Byla rovněž možná forma sonáty s jedním melodickým vrchním hlasem, cembalem a doprovodem continuového violoncella, zastávajícím hlas basový. Tato forma nástrojového obsazení se datuje od poloviny 18. století a můžeme ji považovat za počátek pozdějšího klavírního tria v dnešní, nástrojově ustálené podobě.<sup>13</sup>

Setkáváme se však i s dalším typem tria, tzv. orchestrálním triem. To také vzniklo na počátku druhé poloviny 18. století a pro nás je zajímavé, že předním skladatelem této tvorby byl český umělec J. Stamic (1717 – 1757), působící v Mannheimu. Orchestrální tria taktéž známe z díla dalšího českého skladatele J. Myslivečka (1737 – 1781). Tento útvar se liší především v různě možném způsobu obsazení, které vedle komorně sólistického předpokládalo i vícenásobně, tedy orchestrálně čestné obsazení pro příležitosti, které to umožňovaly.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> SMOLKA, Jaroslav, et. al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>13</sup> MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

<sup>14</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

Bachova typická triová sonáta, psaná pro housle, cembalo a violoncello pak postupně prochází dalším vývojem. Tyto změny probíhaly určitě v těsné závislosti na vývoji klavíru jako nástroje, který přinesl další převratné hudební možnosti. Zdokonalený klavír podtrhl také význam klavírní skladby a užití klavírního partu v nejrůznějších skladbách, včetně intenzity jeho aplikace a nástrojové náročnosti. Nový, kladívkový klavír se používá souběžně se staršími druhy nástroje, jeho vznik se datuje do dvacátých let 18. století. Tento klavír má již mnohem silnější tón, dynamicky pružný a schopný dalšího odstínění. Vzhledem k síle zvuku však do komorních uskupení pronikal pouze pozvolna, kvůli zvukové vyváženosti dobové produkce, spíše byl uplatňován v sólových koncertech. Postupem doby se však dalším zdokonalováním stavby nástroje klavír opět vyvíjí, stává se zpěvnějším a schopným produkovat různé zvukové barvy. Postupně z koncertní praxe vytlačuje svoje předchůdce a v sedmdesátých letech 18. století již zcela dominuje, utvářen dvěma vyhraněnými mechanikami, anglickou a vídeňskou. V té době také získává dnešní definitivní podobu a z tria s konečnou platností, až na malé výjimky, dané potřebou uplatnění dřívějšího obsazení, vytlačuje cembalo.<sup>15</sup>

Od těchto zásadních změn můžeme hovořit o klavírním triu v našem běžném slova smyslu. V této době se totiž také začala omezovat a postupně úplně zanikla generálbasová praxe. V sestavě houslí, klavíru a violoncella se vytvořila nová kategorie nástrojového obsazení tria. Tato sestava je dodnes nejběžnější, zároveň se ale již tehdy v úloze melodických nástrojů často doplňovaly dvojice flétna – violoncello, flétna – fagot, klarinet – housle, klarinet – viola atd. Mnoho nástrojů se tak nově stávalo vyváženým partnerem v klavírním uskupení.

Klavírní trio s velmi rozmanitým využitím nástrojů se objevuje např. ve tvorbě J. Haydna, W. A. Mozarta, M. Clementiho. Nastávají i další změny, začíná převládat sonátová struktura skladeb, ve smyslu nové hudební formy. Tematická práce vrchních melodických hlasů získává na další důležitosti, generálbas je nahrazen celistvým melodickým myšlením, s významovým osamostatněním jednotlivých partů. Těmito změnami se však již dostáváme do další epochy, do období klasicismu.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

<sup>16</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznáváme komorní hudbu*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

## 2.3 Trio v období klasicismu

Ačkoliv dochází v triovém obsazení k různým variacím v obsazení, standardním klavírním triem v období klasicismu se stává trio v základní sestavě housle, violoncello, klavír. Toto obsazení se stává standardním především ve skladbách Josepha Haydna, ačkoliv i on vytvořil celou řadu trií pouze pro smyčcové nástroje, např. pro dvojce housle a violoncello nebo pro housle, violu a violoncello. Věnujme se však od tohoto momentu, od Haydnovy komorní tvorby, převážně již klasickému klavírnímu triu.

Klavírní trio je z menších komorních uskupení zvukově nejproblematictější a klade velké nároky na vyvážení zvuku ansámblu. V podstatě u něho jde o překonání dvou krajností – v tvorbě i interpretaci. Klavír by se v triu neměl proměňovat v pouhého doprovazeče, ani naopak v sólistu, ale vždycky – ať již je jeho úkol náročnější nebo méně náročný – by měl být skutečným zvukovým tmelem souboru.<sup>17</sup>

Vraťme se k Josephu Haydnovi (1732 – 1809) a k dalším mistrům klasicismu, kteří vytvořili opravdu již vzorové kompozice klavírních trií. Namátkově se budu zastavovat podrobněji u některých děl, které mě obzvláště zaujala nebo která jsem blíže poznala.

Joseph Haydn složil neobvykle velký počet komorních skladeb, tím jednoznačně zastínil své předchůdce nejen množstvím, ale i dokonalostí umělecké formy. Klasický instrumentální sloh přinesl do hudby jiný výraz i odlišného ducha. Podtrhl výrazovou sdělnost hudby, která se jakoby prosvětčila a projasnila. Melodie nad hudebním doprovodem jsou jiskřivé, hudba hledá to, co je přirozené a co vyrůstá ze srozumitelnosti lidové tvorby, samozřejmě umělecky povýšené na dokonalejší stupeň.

Haydn vytvořil více než tři desítky klavírních trií, z nichž nejoblíbenější jsou Trio C dur z roku 1784, F dur a G dur z téhož roku, Trio A dur a C dur z roku 1794, o rok starší Trio D dur a G dur a z roku 1797 pak poslední dvojice E dur a Es dur.<sup>18</sup>

Zmíněné Trio A dur z posledního desetiletí 18. století bylo psáno v době Haydnovy největší slávy a vrcholných tvůrčích projevů. Zralost umění se jeví i v poměrné stručnosti formy i „časové“ vyváženosti jednotlivých vět, prokomponovaných s velkou zručností ve své zdánlivé průzračné jednoduchosti. Všechny tři nástroje se stále rovnocenně podílejí na hudebním dění a v invenci pulsuje typicky vídeňská radost ze života. Volná druhá věta

---

<sup>17</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. Poznáváme komorní hudbu. 1. Vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

<sup>18</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

v tónině a moll obsahuje i bolestné tóny, ale v jemnosti vyjádření této polohy Haydn daleko předstihuje své vrstevníky. Finální Allegro, vracející se do původní tóniny A dur, je brilantní korunou díla. Zůstává ovšem stále v komorní rovině, kde vše slouží zamyšlenému obsahu a výrazu.

Svěží melodickou invenci, vztah k lidové písni a k přírodě, neomylně jistou ruku skladatele, který si dokonale osvojil všechny nuance klasického kompozičního stylu, obdivuji i u oblíbeného Tria D dur. Také toto dílo se vyznačuje vysokou úrovní kompoziční práce – přes rychlost, s jakou byly tyto skladby komponovány. Vyváženost a vzájemná spolupráce všech tří nástrojů je i v tomto případě charakteristickým znakem Haydnova mistrovství. Poslech Haydnových klavírních trií nás vždy zaujme a přinese radostný umělecký zážitek.<sup>19</sup>

Haydnovým mladším současníkem, spíše však pokračovatelem, byl v komorní hudbě W. A. Mozart (1756 – 1791), který velmi detailně znal Haydnovo dílo a obdivoval ho. Mozart nenapsal tolik komorních děl jako Haydn, jeho život byl také mnohem kratší. Podobně jako Haydn i další skladatelé psal Mozart tria i pro nejrůznější kombinace v obsazení souboru. Velkou zásluhu si Mozart získal tím, že do komorní hudby zapojil i dechové nástroje. Také do klavírního tria vnesl tuto novou myšlenku a mezi jeho osmi klavírními trii (Trio B dur KV 254 z roku 1776, d moll KV 442 z roku 1783, G dur KV 496 z roku 1786, B dur KV 502 z roku 1786, E dur KV 542 z roku 1788, C dur KV 548 z roku 1788, G dur KV 5564 z roku 1788) najdeme Trio pro klavír, klarinet a housle Es dur KV 498, napsané v roce 1786. Mozartova tvorba klavírních trií určitě patří k vrcholům v daném druhu komorních kompozic.<sup>20</sup>

Haydnova a Mozartova tvorba určitě nemilosrdným srovnáním s odstupem času zastínila díla mnoha jejich současníků, i když tito byli ve své době velmi slavnými a žádanými umělci. Často je toto poměrování a následné vyloučení mnoha skladeb z běžného repertoáru šablonovitě prováděné a mnohdy i nespravedlivé. Od řady skladatelů nelze přejímat celou tvorbu, je třeba provést výběr a hodnotná díla uchovat v povědomí nebo je i přímo oživit i hudebním provedením. Bylo by velmi žádoucí, aby se komorní soubory, samozřejmě také klavírní tria, této prospěšné práce ujaly. Velcí mistři své doby, např. J. L.

---

<sup>19</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>20</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern : A. Francke AG Verlag, 1962.



Dusík, A. Rejcha, L. Koželuh, J. K. Vaňhal – to uvádím jen ty české tvůrce – si určitě ke svým nejlepším skladbám pozornost zasluhují.<sup>21</sup>

Třetím z geniálních tvůrců tzv. vídeňského klasicismu je Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Kolem roku 1792 se mladý Beethoven ocitl v rafinovaném prostředí vídeňských salónů, silně provanutých náladou tehdejší společnosti. Vrhł se přímo do víru tohoto života a žil ve stálém milostném vzrušení. V tomto tzv. prvním vídeňském období vznikla řada závažných Beethovenových skladeb. Tak například ve společnosti hraběte Karla Lichnowského, vášnivého milovníka hudby, přítele a žáka W. A. Mozarta, byla poprvé provedena tři klavírní tria Es dur, G dur a cis moll, označená opusovým číslem 1. Podobné hudební večery u Lichnowských se staly velmi proslulé a přitažlivé pro znalce hudby. Zvláště Beethovenova vystoupení byla vždy očekávána s napětím a hovořilo se o nich s velkým obdivem. Klavírní tria, která vznikla nedlouho po příchodu Beethovena do Vídně, kolem roku 1794, vynikají dramatickými kontrasty a bohatým rozvedením hudebních myšlenek. Mohlo by být zavádějící, že Beethoven označil Trio c moll (v této skupině je v pořadí třetí) jako svůj první opus. Je to dílo už neobyčejně zdařilé. Krajní věty vynikají pozoruhodnou motivickou prací, krásně rozvinutá je volná věta a Scherzo již jiskří vtipem typicky beethovenovským. Scherzo je uváděno mezi volnou a finální částí, čímž skladatel nahrazuje tradiční menuet.<sup>22</sup>

Ačkoliv Beethoven nezapře svoji osobitost, v jistém smyslu na Mozarta navazuje. Zvláště první Trio Es dur je ve svém umírněném stylu odrazem Mozartovy komorní tvorby, Trio G dur pak začíná podobně v konzervativnějším duchu, teprve svou překrásnou pomalou větou se pomalu přibližuje až do světa romantických nálad. Toto Largo con espressione do té doby nepřekonala žádná pomalá věta jiných klavírních trií a také v díle samotného Beethovena zaujímá tato věta důležitý mezník. O kompoziční dokonalosti Tria č. 3, c moll, které celou první opusovou řadu uzavírá, jsem se již zmínila výše. Zde je již beethovenovský rukopis nejpříznačnější.

Mezi ranou tvorbou Beethovena nalézáme Trio pro klavír, klarinet (nebo housle) a violoncello B dur op. 11, pravděpodobně z roku 1798, které má mnoho příbuzného s předchozími trii z op. 1. Představa klarinetu při kompozici je příčinou patrných omezení

---

<sup>21</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>22</sup> ROLLAND, Romain. *Život Beethovenův: Životopisná studie*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

rozletu, takže tento part se v houslové verzi jeví prostší než v op. 1 (ve verzi klarinetové zní samozřejmě znamenitě). Dnes se běžně toto trio hraje v obou verzích. Dobovým kritikům, kterým se první tria zdála být příliš náročná, přišla prostší faktura vhod, přece však upozorňovali na smělost harmonické výstavby skladby a neobvyklou vážnost invence. Je zřejmé, jak obtížně se současníci vyrovnávali s díly mladého skladatele. Stěží můžeme dnes posoudit, co vše považovali v jeho tvorbě za nové, jestliže byli udiveni i touto skladbou, pro nás posluchačsky evidentně jednodušší než mnohé další Beethovenovy opusy.<sup>23</sup>

Beethoven se ve svém mladém věku velmi věnoval klavíru jako uznávaný interpret, proto i jeho kompozice byla na tento nástroj plně zaměřena, díky tomu vznikla i další klavírní tria. Dvě z nich – D dur a Es dur op. 70 byla napsána v roce 1808. Trio D dur č. 1 je rozsáhlou třívětou kompozicí se dvěma velmi rychlými větami a pomalou větou *Largo assai ed espressivo*. Je zajímavé citovat klavíristu Carla Czernyho z roku 1842. Ten o zmíněné větě napsal, že mu připomíná první zjevení Ducha v Hamletovi, čímž vytvořil běžně užívané označení celé skladby „Geistertrio“.<sup>24</sup>

Kompozice spadá již do nové tvůrčí etapy, kdy mezi lety 1802 až 1809 vznikly jeho symfonie č. 2 až 6, Trojkonzert C dur, houslový koncert, opera *Fidelio* a celá řada dalších vrcholných klavírních, vokálních i komorních děl. Skutečně oslňující řada! Beethoven však také v těchto letech přerušil kompozici svých sólových klavírních sonát a tuto tříletou přestávku si plně vynahradil v kompozici zmíněných Trií op. 70, v nichž je klavírní part mimořádně náročný. Psala jsem již o proslavené volné větě Trii D dur, která navazuje až mystické naladění. Kontrast ale přináší věta finální, která se po temnotě noci opět přihlásí denním světlem. Úvod této věty navazuje atmosféru dvojím, harmonicky otevřeným čtyřtaktím, vzbuzující očekávání, pak následuje stále živější hra tří nástrojových hlasů na sonátovém půdorysu. V codě se oba smyčcové nástroje sejdou pod klavírním hlasem ve vyšším rejstříku a v radostném pochodovém rytmu opakují hlavní téma. Těžiště třívětého tria je umístěno do středního *Larga*, obě krajní věty působí ve funkci jakéhosi úvodu a dovětky, výrazové bohatství *Larga* věta první pouze připravuje a závěrečná pak přináší zasloužené a veselé uvolnění.

---

<sup>23</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>24</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

Druhé trio z roku 1808, Trio Es dur se od démonické nálady již odklání a je jediným Beethovenovým cyklem, kde stojí dvě allegrettové věty vedle sebe jako druhá a třetí věta.

Posledním Beethovenovým triem je Klavírní trio B dur, op. 97 „Arcivévodské“. Trio vzniklo v roce 1811 a bylo dedikováno arcivévodovi Rudolfovi. Patří k největším dílům svého žánru a Beethoven sám ho považoval za jeden ze svých nejzdařilejších komorních projevů. Rozměrné čtyřvěté trio nese všechny znaky skladatelova šťastnějšího období, kdy bolest a zklamání byly na nějaký čas překonány. Obě krajní věty vyrůstají z rozdílné nálady a jsou vysloveně koncertantního charakteru. Scherzo představuje divoké rozpoutání sil, jaké si před Beethovenem v komorní hudbě nikdo nedovolil. Zato následující patetická volná věta přináší jedno z největších témat, k němuž Beethoven napsal krásné variace.

Provedení nejdelšího Beethovenova tria v roce 1814 v Prátru bylo i pro samotného autora památné, neboť to bylo jeho poslední vystoupení jako klavíristy na veřejnosti. Úspěch byl ohromný, ale „požitek to nebyl, protože především klavír byl velmi špatně naladěn, o což se Beethoven nestaral, protože z toho vůbec nic neslyšel, a konečně z jeho dříve tolik obdivované virtuozity nezbylo vlivem hluchoty téměř nic“. A svědek těchto událostí, houslista a skladatel Ludwig Spohr dále pokračuje: „Pocíťovali jsme hluboký zármutek nad tvrdým osudem. Jestliže pro někoho je velkým neštěstím, že je hluchý, jak to má nést hudebník a nezoufat si? Beethovenova skoro stálá zádušnivost nebyla víc hádankou...“<sup>25</sup>

Je neuvěřitelné, jaký skvost Beethoven vytvořil i přes svoji hluchotu. Těmito všemi klavírními trii vytvořil Beethoven nové příležitosti pro triové nástroje. Skladatel klade daleko větší nároky na oba smyčcové nástroje, zvláště violoncellový part je mnohem výraznější než ve tvorbě Beethovenových předchůdců. Silnější zvuk houslí a violoncella, který Beethovenova tria nabízejí, umožňují zároveň větší záběr klavírního partu. Zatěžkané akordy, bohatá figurace, možnost intenzivnějšího uplatnění klavírního pedálu významně posouvá a možná staví do popředí nástroj, ve kterém byl Beethoven za své aktivní činnosti klavíristy velkým mistrem. Koncertantním charakterem všech partů vytvořil Beethoven obsahově nový typ klavírního tria a definitivně zařadil tento druh komorní hudby mezi vrcholné hudební záležitosti vůbec.<sup>26</sup> „Arcivévodské“ Trio B dur mě natolik zaujalo, že jsem ho zvolila k následným srovnáním různých interpretačních pojetí v závěrečné části své práce.

---

<sup>25</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>26</sup> Ústní sdělení, I. K.

## 2.4 Klavírní trio v období romantismu

Beethovenovský typ klavírního tria, k němuž jsme dospěli, bylo těžké překonat, dal se pouze obohatit. Naštěstí na něj mohl navázat další z hudebních velikánů, jeden z prvních průkopníků romantické epochy, Franz Schubert (1797 – 1828).

Schubert je znám především jako tvůrce v oblasti písňové tvorby, složil více než 600 písní na verše různých básníků a také jeho komorní produkce nese tuto inspiraci. Z komorní tvorby je nejznámější smyčcový kvartet „Smrt a dívka“ a Kvintet A dur, zvaný „Pstruh“. Také klavírní trio si v jeho odkazu místo. Schubert napsal dvě rozsáhlá tria – Trio B dur op. 99 a Es dur op. 100. Obě tria, označená sousedními opusovými čísly, vznikla na přelomu roku 1826 a 1827. Jsou naplněna hudbou optimistickou, někdy až jásavou. Přece však je mezi nimi rozdíl. R. Schumann o prvním říkával, že je „trpící, ženské, lyrické“, o druhém „více energické, mužné, dramatické“. Všichni však souhlasně hovoří o tom, že v nich není stopa po stínech smutku, které pronikly do posledních kvartetů, že je to ten starý, dobrý známý Schubert plný síly a energie.<sup>27</sup>

Trio B dur nemělo tak výrazný úspěch jako Trio Es dur. Vyšlo tiskem až po skladatelově úmrtí v Lipsku na konci roku 1828. Teprve pak bylo provedeno a dnes už patří ke „zlatému fondu“ klavírních trií všech dob. Osudy Tria Es dur byly v mnohém příznivější. Především bylo provedeno ještě za autorova života, nejprve na přátelském večírku a pak veřejně na koncertu v březnu roku 1828 ve Vídni. Trio Es dur patřilo k nejúspěšnějším skladbám, přesto si jeho uvedení na premiéře vídeňský tisk nevšiml ani řádkou. Koncert byl pořádán ve prospěch nemocného Schuberta v době, kdy publicisty zajímaly pouze senzační koncerty Paganiniho, který tehdy Vídeň oslnil. Však také samotný Schubert ocenil Paganiniho slovy „slyšel jsem zpívat anděla“. Schubert v tomto roce zemřel, obě tria byla jedněmi z posledních světlých paprsků posledních měsíců jeho života. Ještě před skladatelovou smrtí vyšlo dílo tiskem a zajímavě zní Schubertova dedikace. Když se prý nakladatel skladatele dotazoval, komu se má dílo věnovat, Schubert odpověděl: „Nikomu, kromě těch, kterým se bude líbit.“<sup>28</sup>

Druhý z tvůrců hudebního romantismu Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847) je autorem dvou klavírních trií, Tria č. 1, d moll op. 49 a č. 2, c moll op. 66. Zvláště první

---

<sup>27</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>28</sup> Hudební archiv České filharmonie

z nich se stalo jedním z nejhranějších děl svého druhu a vedle Oktetu Es dur je největším skvostem Mendelssohnovy komorní hudby. Přináší vše, co může zralý, byť pouze dvacetiletý Mendelssohn nabídnout – radostné, povznášející naladění, eleganci, romantický cit, lyriku stejně jako vášnivost, zrovna tak brilantní vedení všech partů, které září virtuozitou a umožňují prezentovat virtuozní dovednosti všech tří hráčů.<sup>29</sup> Trio č. 1, d moll pochází z roku 1839, orámované je dvěma allegrovými větami, plnými energické majestátnosti, kantability i virtuozity. Druhou větou je rozezpívané Adagio, následováno třetím Scherzem, které nese příznačné, brilantní až mrazivé rysy skladatelových rychlých scherzových preludů. V podstatě stejná charakteristika platí pro Trio č. 2 c moll op. 66, které pochází z pozdního skladatelova období, z roku 1845. Trio má v tempových označeních čtyř vět stejnou strukturu jako trio předchozí. Zajímavostí je zde citace chorálu z 16. století, která tvoří ústřední melodii finalového Allegra. Trio c moll bylo věnováno slavnému německému houslistovi Louisi Spohrovi, které se také podílel na jeho uvedení.<sup>30</sup>

Klavírním triím se věnoval i další ze zakladatelů hudebního romantismu, Robert Schumann (1810 – 1856). Z jeho tvůrčí dílny pochází Trio d moll op. 63 z roku 1847, F dur op. 80 z roku 1847 a poslední Trio g moll op. 110 z roku 1851. Již první z nich Trio d moll patří k vrcholům Schumannovy komorní hudby pro dokonale zvládnutou skladebnou práci a především pro svoji výrazovou sílu. Schumann vytvořil dílo 9 let před svou smrtí. Schumann trpěl tím, že nemohl pokračovat vinou přehrání ruky v sólové kariéře klavíristy, v posledních letech života měl velmi labilní psychiku kvůli těžkým depresím. Trio však pochází ještě z doby vrcholného uměleckého rozletu, s množstvím rozličných vnitřních nálad, s převahou mužné lyriky. Jde o jednovětou skladbu, jehož baladickou tóninu naplňuje vášeň vzdorovitost i osudová tíha, která se pak přes útěchu a zklidnění střední části projasní k zářivému finálnímu konci.<sup>31</sup>

Přes význačná díla prvních romantiků je třeba konstatovat, že po Beethovenových vrcholných dílech prožila komorní hudba obecně určitý pokles. Skladatelé raného romantického období měli odlišné záměry a komorní tvorbu chápali jen jako doplněk své kompoziční činnosti. Ve tvorbě další generace novoromantiků – H. Berlioze, F. Liszta a R.

---

<sup>29</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>30</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>31</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

Wagnera – chyběla komorní díla vůbec. Tito tvůrci byli zaměřeni především na symfonickou báseň, operu a programní hudbu.

Sféra tvorby klavírního tria patřila především představitelům pozdního hudebního romantismu, pro něž se v rámci častého uplatňování komorního sonátového cyklu stala opět aktuálním v souvislosti s jejich neoklasicistní orientací. Úlohou pozdních romantiků bylo především syntetizovat. Uvedu nyní celou řadu skladatelů, kteří se v této éře klavírnímu triu věnovali, následně se ještě podrobněji budu zabývat některými důležitými trii skladatelů 19. století, mezi nimiž má významné místo česká tvorba.<sup>32</sup>

Tak tedy z pozdních romantiků, kteří zanechali stopu v oblasti klavírního tria, se jedná především o J. Brahmse, P. I. Čajkovského, A. Dvořáka, ale i o další méně významné tvůrce (např. A. Arenskij, G. Fauré, B. Godard, S. Rachmaninov, C. Saint-Saens). Z plejády těchto jmen samozřejmě ční mezi zahraničními skladateli J. Brahms a P. I. Čajkovskij. Johannes Brahms (1833 – 1897) inklinoval, na rozdíl od novoromantiků, k pevným a tradičním formám. Toto zaměření je ideální pro komorní tvorbu, která se svým vývojem ustálila v 19. století do přehledných tvarů.<sup>33</sup> J. Brahms vytvořil 5 klavírních trií, z nichž tři jsou pro klasické obsazení, tedy pro klavír, housle a violoncello. Patří mezi ně H dur op. 8 (1854), C dur op. 87 (1882), c moll op. 101 (1886). Skladbami pro zvláštní triové obsazení je Trio pro klavír, housle a lesní roh Es dur op. 40 (1865) a Trio pro klarinet, violoncello a klavír a moll op. 114 (1891).<sup>34</sup>

Brahms se podobně jako Schubert často inspiroval písňovou tematikou a do komorní hudby přinesl svůj osobitý přemýšlivý výraz s převahou baladických tónů. Uvedu ještě zajímavost, která se váže k Brahmsově Triu H dur op. 8. Toto trio se totiž dochovalo ve dvou verzích. První je ze skladatelových mladých let (1853) a druhá z pozdní mistrovské doby (1889). Obě verze se velmi liší, stejně tak, jako jsou rozdíly mezi mladým, začínajícím Brahmssem, a poslední fází jeho tvorby. Obě verze se v koncertní praxi uplatňují, existuje dokonce názor, že první znění lépe vystihuje vzletnost a vášnivost Brahmsových dvaceti let.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>33</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>34</sup> STEIN, Franz A. *Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>35</sup> Hudební archiv České filharmonie

Klavírní trio nalézáme i v tvorbě ruských skladatelů, i když velmi zřídka. P. I. Čajkovskij napsal Trio a moll op. 50 v roce 1882 a věnoval ho památce velkého ruského hudebníka Nikolaje Rubinštejna. Určité známosti se těší také Klavírní trio D dur op. 22 Alexandera Borodina. Z tvorby významných skladatelů 19. století nelze také pominout Klavírní trio fis moll op. 1 z roku 1841 zakladatele francouzské národní hudby Césara Francka. Mezi těmito skladateli různým národních škol však registrujeme největší přínos do literatury klavírního tria od již zmíněného J. Brahmsa, jehož tria jsou stále nedílnou součástí repertoáru renomovaných souborů, které se tomuto druhu hudby věnují. Nyní se podrobněji zaměřím na vklad českých tvůrců.<sup>36</sup>

Po určitém útlumu komorní hudby v době, kdy bylo těžké navázat na geniální Beethovenovy kompozice, vdechl nový život této tvorbě náš Bedřich Smetana (1824 – 1884). Nesložil komorní hudby mnoho, velikost tohoto odkazu tkví nikoliv v početnosti, ale v jedinečnosti obsahu. Smyčcový kvartet e moll je ukázkou Smetanovy geniality, v žádném případě si však s ním nezadá Klavírní trio g moll, v němž jednotlivé hudební myšlenky bezprostředně zrcadlí umělcovy životní zážitky. Trio vzniklo v létě roku 1855, během rodinných prázdnin v Nuslích. Vzniku díla předcházela bolestná životní zkušenost. Smetanova dcera Bedřiška onemocněla spálou a po dlouhém boji s nemocí zemřela. Smrt dítěte byla pro Smetanu těžkou ranou, skladatel našel alespoň malé vyrovnání ve své tvorbě, kam mohl vložit celý prožitý smutek. Klavírní trio začal Smetana komponovat až po této bolestné události a je jeho niternou hudební zpovědí.<sup>37</sup>

Také vklad dalšího z českých velikánů, Antonína Dvořáka (1841 – 1904) do komorní hudby byl obrovský. Svoji četností připomíná jeho tvorba dobu klasicismu, kdy skladatelé chrlili své skladby po desítkách. Tak např. se zachovalo 14 Dvořákových kvartetů, což je opravdu úctyhodný počet. Prvním z klavírních trií bylo Trio B dur op. 21, které vzniklo v roce 1875, následovalo Trio g moll op. 26 z roku 1876, které vzniklo za podobně nešťastných prožitků jako trio B. Smetany. Dvořákova dcera Josefa umřela po dvou dnech od svého narození, tato událost samozřejmě poznamenala trio hlubokým smutkem.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>37</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchejte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>38</sup> Hudební archiv České filharmonie

Počátkem února roku 1883 začíná vznikat a posledním dnem března je dokončeno velké Klavírní trio f moll op. 65, které se rovněž obsahově vrací k těžkým dnům roku 1876. První věta je silně ve znamení osudové události. Pokusem o chvilkové zklidnění jsou pak zadumané popěvky Scherza. Během práce na tomto triu přišlo přece jen výrazné životní osvětlení, narození syna, který dostal jméno po otci.<sup>39</sup>

K nejpopulárnějším Dvořákovým komorním skladbám patří trio s názvem „Dumky“ op. 90. Jejich vznik se datuje do konce roku 1890, brzy po dokončení Requiem. Celý cyklus má šest oddílů, poslední Dumka byla dokončena v únoru 1891 a v dubnu téhož roku došlo k premiéře při příležitosti oslavy Dvořákova čestného doktorátu. Houslového partu se ujal Ferdinand Lachner, violoncellový part hrál Hanuš Wihan a u klavíru seděl samotný skladatel.<sup>40</sup>

První tři Dumky spolu souvisejí, hrají se bez pauzy a vytvářejí jakousi větu úvodní. Čtvrtá Dumka plní funkci pomalé věty, pátá Dumka v rychlém tempu nahrazuje Scherzo a šestá Dumka celý cyklus uzavírá ve formě finální rondové věty. Dumku lze podle významového slovníku přeložit jako drobnou, slovanskou národní píseň tesklivého charakteru. Ve Dvořákově pojetí jde spíše o princip hudební věty, založený na střídání kontrastních částí, kdy radostná nálada je přerušena melancholickou a naopak.<sup>41</sup> Antonín Dvořák nepatřil mezi novoromantiky, kompozičně se vyjadřoval v přehledných a tradičních hudebních formách. Díky této skutečnosti v něm našla komorní hudba velkého tvůrce, tak jako tomu bylo v dílech skladatele s podobným zaměřením, J. Brahmsa.

Od kvartetů Haydnových k Dvořákovým kompozicím uběhlo přibližně půl druhého století. V tomto čase prodělala komorní hudba, včetně klavírního tria, velké změny. Prošla svou „zlatou dobou“, s následným hledáním dalších inspirací a postupů, které někdy nacházely nová řešení, někdy se obracely do slavné minulosti komorní hry za účelem jejího obohacení v rámci tradičních hodnot.<sup>42</sup> Další hledání však patří již do období 20. století, čemuž jsem vyhradila samostatný oddíl kapitoly.

---

<sup>39</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchajte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>40</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>41</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>42</sup> Hudební archiv České filharmonie



## 2.5 Komorní hudba a klavírní trio ve 20. století

Romantické umění splnilo poptávku publika ke konci 19. století a postupně přestávalo být moderní. Romantické směry byly již chápány jako přežilé, umělci opět začali hledat nová vyjádření svých tvůrčích představ. V začátku 20. století však ještě existovalo mnoho uměleckých směrů. Romantismus byl ještě hodně zakořeněný a nevzdával se, souběžně se hledaly nové směry, které byly podmíněny novou dobou a jiným způsobem života.

Novým uměleckým směrem, který navázal na hudební romantismus, ale rozvinul svébytně některé jeho hodnoty do barev a odstínů, byl francouzský impresionismus z přelomu století. Nejvýraznějším představitelem impresionismu byl Claude Debussy, jehož význam tkví v jiných oblastech než v komorní hudbě. Přinesl však do triového obsazení nové možnosti v obsazení svou sonátou pro flétnu, violu a harfu.<sup>43</sup>

V literatuře o Debussym však také najdeme zmínku o raném Klavírním triu G dur, které mělo zajímavé osudy. Jako 18letý mladík byl v roce 1880 Debussy doporučen pařížskou konzervatoří, aby v letním období působil ve Švýcarsku a v Itálii jako domácí pianista v rodině ruské mecenášky a důvěrné přítelkyně P. I. Čajkovského Naděždy von Meck. Byla to spíše náhoda, která Debussyho přivedla k této pozoruhodné ženě, neboť paní Meck nežádala konkrétní osobu. Její korespondence s Čajkovským dokládá, že zpočátku s nevyzrálým hudebním adeptem, jenž si dva roky přidal a přitom nevypadal na víc než na šestnáct, nebyla příliš spokojena. Zanedlouho si však na něho zvykla a spřátelila se s ním. „Můj Francouzek“, píše ruskému skladateli, „napsal velmi hezké trio. Lituji, že Vám ho nemohu poslat k posouzení, drahý příteli, nemá však kdy je opsat, protože co nevidět odjede. Mrzí mě, že tu nebude, je to výborný partner pro čtyřruční hru... Čte z listu zázračně.“ V této atmosféře kultivované, bohaté rodiny napsal Debussy v Itálii své trio, které však v ničem nepřipomíná jeho pozdější charakteristický kompoziční styl. Skladba, která byla až mnohem později rekonstruována z neúplných partů, vykazuje spíše vlivy R. Schumanna a C. Francka.<sup>44</sup>

Dalším impresionistou je Maurice Ravel, jehož nevelkou komorní tvorbu, společně se Smyčcovým kvartetem F dur, nejlépe reprezentuje Klavírní trio a moll z roku 1914. Trio je čtyřvěté a Ravel zde projevils porozumění pro syntézu impresionistických barev

---

<sup>43</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>44</sup> Hudební archiv České filharmonie

s přehlednou formální strukturou tradičního typu.<sup>45</sup> Trio bylo psáno za tragických událostí první světové války. Ravel se s velkým vlasteneckým nadšením hlásil do řad francouzských dobrovolníků a v dopise přátelům ze září roku 1914 píše: „V pěti týdnech jsem udělal práci pěti měsíců. Chtěl jsem dokončit své trio dříve, než budu odveden.“ Pro špatný zdravotní stav byl však Ravel vojenským úřadem odmítnut, přesto byl při dalších pokusech odveden alespoň jako řidič nákladního vozu a v březnu 1916 odjel na frontu.<sup>46</sup> Ravelovo čtyřvěté Trio a moll je po všech stránkách mistrovským dílem. Vzdušná, melodická svítivost, oproti ranému impresionismu rozvitější barevnost a proměnlivost, půvab témat i jejich výstavby, to vše propůjčuje tomuto dílu zcela mimořádné kouzlo.

Ravelův současník Max Reger byl skladatelem úplně jiného zaměření a výrazu, v jeho kompozičním odkazu však najdeme smyčcové kvartety a dvě klavírní tria – h moll op. 2 z roku 1891 a e moll op. 102 z roku 1908.<sup>47</sup>

Po rozpadu slohové homogenity hudebního romantismu se začala komorní tvorba drobit do mnoha směrů, zkoušejících nejprotikladnější kompoziční postupy pro vyjádření složitých psychických stavů člověka 20. století, aby se posléze řada z těchto směrů zklidnila v jakési slohové syntéze minulých výbojů a hodnot. V této fázi vývoje hudby již nehrála komorní hudba, zvláště klavírní trio, tak důležitou roli jako ve své historii, přesto se ve 20. století setkáme s řadou skutečně pozoruhodných děl. Arnold Schonberg, Paul Hindemith a Béla Bartók vytvořili celou řadu komorních skladeb různého složení, klasické klavírní trio však mezi nimi chybí, tak jako u Igora Stravinského.<sup>48</sup>

Ruskou komorní hudbu nového věku tvořil především Dmitrij Šostakovič, jehož Trio e moll pro klavír, housle a violoncello op. 67 z roku 1923 je v pořadí druhým skladatelovým počinem v této oblasti. Jeho první trio č. 1 bylo psáno velmi mladým Šostakovičem a je poplatné skladatelovým vzorům a předchůdcům. Pozdější Trio e moll

---

<sup>45</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>46</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchejte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>47</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>48</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

z roku 1944, zrcadlící válečné události, je již projevem charakteristického rukopisu.<sup>49</sup> Trio upoutá hned svým začátkem, kdy se při stísněných flažoletech violoncella a klavírních akordech v hluboké poloze ozve bolestná melodie. Expresivní zvukovost pokračuje i v dalším vývoji, kontrastní druhá věta je psaná jako Scherzo. Jako třetí věta následuje elegické Largo, plné smutku, účinnou náladovou změnu přinese poslední věta Finále, které je koncipováno jako tanec kostlivců. Trio e moll se stalo hned po svém vzniku vítaným obohacením repertoáru klavírních trií. Jde o skvělé dílo, které bylo prováděno v nesčetných a vynikajících obsazeních, tak např. na 2. ročníku Pražského jara provedl trio sám autor s houslistou Davidem Oistrachem a violoncellistou Milošem Sádlem.<sup>50</sup>

Vývoj klavírního tria samozřejmě není ukončen a jistě budou další tvůrci hledat sladění požadavků soudobé hudby se zvukovými možnostmi, které klavírní trio přináší. Mezi těmito tvůrci bylo a jistě i bude řada českých skladatelů, o čemž se zmíním v následujících odstavcích, věnovaných české tvorbě klavírních trií ve 20. století.

B. Smetana a A. Dvořák vytvořili zlatý fond české komorní hudby, který je dodnes platný svou obsahovou silou a mistrným kompozičním zvládnutím. S kompozicí klavírních trií se však setkáváme i u dalších českých skladatelů, kteří na toto nepřekonatelné souhvězdí navázali. Skladatelé po Smetanovi a Dvořákovi to měli opravdu těžké. Dozníval ještě romantismus ve své pozdně vývojové podobě, existovalo tedy velké nebezpečí eklektického přejímání vzorů z minulosti. Byla však celá řada skladatelů, jimž se podařilo, s větším či menším úspěchem, tomuto napodobování vyhnout a vnést do tvůrčího procesu svůj vlastní, osobitý vklad.<sup>51</sup>

Josef Bohuslav Foerster byl typickým skladatelem pozdního romantismu, který rozvíjel dřívější romantické směřování dalším obohacováním výrazových odstínů, jeho hudba však neměla ambici z této vytyčené cesty uhnout novým směrem. Zanechal po sobě však cenný komorní odkaz, kromě 4 smyčcových kvartet to jsou 3 klavírní tria – Trio č. 1 f moll z roku 1883, Trio č. 2 B dur z roku 1894 a Trio č. 3 a moll, komponované v letech 1919 až 1921.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

<sup>50</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchejte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>51</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>52</sup> STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962.

Důležitým dílem z tohoto období a příbuzného směřování je také Klavírní trio d moll „Quasi una ballata“ op. 27 Vítězslava Nováka. Toto dílo můžeme po formální stránce hodnotit jako novátorské. Skladatel rezignoval na obvyklou čtyřvětou formu, zachovává sice jisté rozčlenění proměňujícího se hudebního toku, připomínající klasické předěly vět sonátového cyklu, celé dílo je však psáno v jednom celistvém proudu, hráno attacca. Zajímavá je také minimalizace tematického materiálu, vystupují zde pouze dvě hlavní myšlenky, které mění svůj vzhled a vyznění podle tempa a nálad jednotlivých částí tria. Premiéra tria se konala v Brně v roce 1902, houslový part přednesl R. Reissig, violoncellový H. Brodský a na klavír hrál sám autor. Podle dobových zpráv si tehdy nadšení posluchači vynutili přidavek ve formě opakování celé skladby.<sup>53</sup>

Skladatelem, který byl také pozdním romantikem a v jistém smyslu pokračovatelem Antonína Dvořáka, též ve známé osobní rovině, byl Josef Suk. Sukův význam tkví především ve velkých orchestrálních dílech, komorní hudba je však velmi příjemným a dodnes oblíbeným doplňkem.

Klavírní c moll je v díle Josefa Suka prací 15letého žáka pražské konzervatoře. Pochází z roku 1889, v letech 1890 až 1891 byla skladba přepracována. Podnět jeho vzniku byl příležitostný, trio mělo být věnováno dr. Herschovi, do jehož bytu mladý skladatel „někdy za odměnu, někdy za večeři, někdy jen za dobré slovo“ (J. Berkovec) docházel přehrávat triovou literaturu jako domácí hudbu pro potěšení. Práce, závislá na ještě na velkých vzorech a dvakrát také na doporučení učitelů Karla Steckera a Antonína Dvořáka vylepšovaná, je pro nás milým dokumentem. V mračném c moll poznáme rapsodický obsah jinošského hledání, ale v prostotě, taneční grácii i melodické vřelosti vidíme již náznak budoucího Suka – velkého lyrika osobitého a bytostně českého citění.<sup>54</sup>

Sukovou skladbou pro housle, klavír a violoncello je také Elegie op. 23. V první verzi byla skladba psána jako příležitostně k zahradní slavnosti na paměť Julia Zeyera. Josef Suk byl požádán, aby napsal skladbu k obrazu „Když slunce nad Vyšehradem zapadlo“, který byl namalován K. L. Klusáčkem a K. Raškem na námět Zeyerovy epické básně „Vyšehrad“. Josef Suk tedy k tomuto účelu vytvořil v roce 1902 krátkou Elegii pro obsazení sólových houslí a violoncella s doprovodem smyčcového kvarteta, harmonia a harfy. Dílko působivě

---

<sup>53</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchejte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>54</sup> Hudební archiv České filharmonie

přináší atmosféru mýtického Vyšehradu a později bylo skladatelem přepracováno pro obsazení klavírního tria.<sup>55</sup>

Z romantické a pozdně romantické tradice se z českých skladatelů konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století ostře vymezili Leoš Janáček a Bohuslav Martinů. Tito skladatelé také nejvýrazněji posunuli hudební řeč do jiných směrů a tím přispěli i k dalšímu vývoji kompozičního vyjadřování. Oba jsou vysoce osobitými tvůrci, jejichž díla se poznají na první poslech. Tato skutečnost jim nejen v historii české hudby, ale i v kontextu světovém, zaručuje pevné a nezpochybnitelné postavení.

Smyčcové kvartety Leoše Janáčka – „Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty“ a „Listy důvěrné“ – jsou velkým vkladem do komorní hudby, literaturu klavírního tria tento hudební velikán bohužel neobohatil.<sup>56</sup>

Celkem 7 triových děl pro různá nástrojová obsazení však najdeme v tvorbě Bohuslava Martinů. Klavírní trio č. 1 Cinq pieces breves H 193, známé také pod názvem Pět krátkých skladeb pro housle a violoncello a klavír bylo psáno mezi 20. a 30. květnem roku 1930 a platí za důležitý předěl ve skladatelově vývoji. Martinů se zde vyjadřuje v rámci polyfonní kompoziční techniky, díky tomu působí skladba jako parafráze barokního hudební díla. Působení celé kompozice je dán i kontrastem polyfonní práce s harmonickou podstatou skladby, která je současná.

Klavírní trio č. 2 d moll H 327 vzniklo v New Yorku v roce 1950 a v jeho formě i obsahu se zračí, jak tvořivě naplněným vývojem prošel Martinů za 20 let, které uplynuly mezi jeho prvním a druhým klavírním triem. Druhé trio bylo zkomponováno pro otevření Haydnovy knihovny v Cambridge a je věnováno tamní vysoké škole technické. V té době se Martinů inspiroval Haydnem, instrumentální charakter je v tomto díle haydnovský, přesto zní hudba Bohuslava Martinů i zde velmi osobitě.<sup>57</sup>

Třetím klavírním triem B. Martinů je Trio C dur H 332 z roku 1951, které je nejrozsáhlejší, čemuž odpovídá i název Grand trio. Podle data vzniku vyplnil Martinů dlouhou dobu mezi svým prvním a druhým triem další skladbou pro housle, violoncello a klavír. Ta pochází z roku 1939, byla napsána v Paříži a přesto, že je zkomponovaná pro obsazení klavírního

---

<sup>55</sup> JARKA, V. H., et al. *Poslouchejte s námi: čtení o hudebních skladbách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

<sup>56</sup> BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznáváme komorní hudbu*. 1. Vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

<sup>57</sup> MIHULE, Jaroslav. *Martinů: osud skladatele*. 1. Vydání. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum 2002.

tria, nemá své pořadové číslo v rámci klavírních trií Bohuslava Martinů a je uváděna pod názvem „Bergerettes“.<sup>58</sup>

Dá se říci, že Bohuslav Martinů přiblížil českou komorní tvorbu světovým trendům a vytvořil základ pro další novátorské počiny v této oblasti. Mnoho skladatelů se velmi úspěšně tohoto poslání ujalo a také v kompozici klavírních trií se setkáme s řadou děl, která českou komorní tvorbu velmi pozitivně reprezentují.

Snahou o rozšíření možností nástrojového obsazení tria se v Čechách zajímavě uvedl V. Kučera svou skladbou „Protesty pro housle, klavír a tympány“ z roku 1963, dále P. Eben skladbami „Protihráči“ pro klarinet, klavír a bicí, rovněž skladbou „Hudba pro hoboje, fagot a klavír“ z roku 1970. Dalším projevem tohoto druhu je např. skladba M. Slavického „Musica lyrica pro flétnu, housle a klavír“ z roku 1971. Děl, ve kterých se mění obsazení tria, čímž se vlastně již vytváří druhově odlišný ráz tria jako skladby pro tři sólisticky, nástrojově vyhraněné, leckdy i nesourodé hráče, je celá řada.<sup>59</sup>

Klavírní trio ve své klasické podobě nicméně v české komorní tvorbě druhé poloviny 20. století pokračuje dál. Pro Sukovo trio, které jej uvedlo na Pražském jaru v roce 1976, je napsáno Klavírní trio op. 39 Viktora Kalabise, autora, jehož vklad do komorního hudby je značný.

Kalabisova rozsáhlá komorní tvorba si našla na koncertních pódii časté uplatnění a je již pevně včleněna k tomu nejlepšímu, co může soudobá hudba v komorním projevu nabídnout. Chtěla bych ale, aspoň namátkou, uvést i další naše osobnosti, které svými kompozicemi archiv klavírního tria obohatily. Jedná se např. o M. Ištivána, C. Kohoutka, L. Faltuse, E. Zámečníka, P. Ebena, I. Kurze, J. Krčka, A. Katmeridu, Z. Lukáše.<sup>60</sup> Posledně jmenovaný např. napsal klavírní trio s názvem „Trio Boemi“, věnované souboru České trio, které dnes patří mezi nejvýraznější české komorní soubory.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>59</sup> SMOLKA, Jaroslav, et al. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001.

<sup>60</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>61</sup> Ústní sdělení, D. V.

### 3 Klavírní tria na české hudební scéně

#### 3.1 Sukovo trio

Nejvýraznějším českým souborem pro nástrojové obsazení housle, violoncello a klavír je Sukovo trio. Zde se setkávají tři velké osobnosti českého interpretačního umění a vynikající sólisté České filharmonie: houslista Josef Suk, violoncellista Josef Chuchro a klavírista Jan Panenka. Tento soubor založil Josef Suk na počest svého dědečka, skladatele Josefa Suka. Není nadnesené, když řekneme, že klavírní trio je svébytným uměleckým typem spojující hráčskou virtuositu a hudebnost komorního rodu. A právě tuto devizu naplňují Suk, Chuchro a Panenka v nejlepší míře.<sup>62</sup>

Avšak i toto optimální složení Sukova tria prošlo bouřlivými obdobími vzájemného hledání a několika personálními obměnami. První koncert souboru pojmenovaného po skladateli Josefu Sukovi se konal 5. března 1951 v pražském Rudolfinu ve složení – Josef Suk – housle, Jiří Hubička – klavír, Alexandr Večtomov – violoncello. O rok později se již Sukovo trio představilo ve svém první stálém složení, s Josefem Hálou u klavíru a cellistou Josefem Chuchro. Od roku 1953 se počíná úspěšná koncertní činnost souboru nejprve v Praze a tehdejším Československu, brzy však i na mezinárodní scéně. Od roku 1956 se u klavíru krátce mihl František Maxián, záhy jej však v roce 1957 vystřídal Jan Panenka.

Ve složení Josef Suk, Jan Panenka a Miloš Sádlo zaznamenalo trio skvělé zahraniční ohlasy a v červnu 1958 nahrálo Dvořákovy Dumky pro Deutsche Grammophon jako první stereofonní nahrávku komorní hudby v historii této firmy. Po odchodu Miloše Sádla roku 1960 se na jeho místo vrátil violoncellista Josef Chuchro. Právě v nejstabilnější a řekněme klasické sestavě Suk – Panenka – Chuchro se psala nejslavnější kapitola Sukova tria. K destinacím jako Afrika, Belgie, Německo, Nizozemí, Švýcarsko, Francie, Anglie přibývala opakovaná úspěšná turné po Japonsku a Spojených státech. Tyto roky společného hraní zákonitě přidávaly na umělecké kvalitě a japonské gramofonové firmy vydávaly jejich nahrávky ve velmi reprezentativní podobě.<sup>63</sup>

O to více překvapivým a nepochopitelným se stal v roce 1968 fakt, kdy se Sukovo trio rozhodlo přerušit svou činnost za účelem plnohodnotného a úplného věnování se sólistické

---

<sup>62</sup> ŽÍDE, František. *Čeští houslisté tří století*. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979.

<sup>63</sup> Hudební archiv České filharmonie

dráze. Cesta hvězdně obsazeného ansámblu byla vroubena dlouhou řadou úspěchů jak na koncertních pódiiích, tak v tehdy ještě gramofonových studiích, proto nejen ti, kteří stáli triu blízko, pocíťovali toto rozhodnutí za nenahraditelnou ztrátu. Ztrátu nové kvality.

O jejich další společné cestě bylo rozhodnuto, když se 5. a 6. dubna 1973 opět sešli před Českou filharmonií, aby s ní zahráli a také natočili Beethovenův Trojkonzert. Z tohoto koncertu vznikl skvělý snímek, ze kterého byla patrná muzikantská kvalita a jakési souznění tří skutečných hudebních osobností. Tímto koncertem opět připomněli nejkrásnější doby Sukova tria.

V lednu 1974 pak Jan Panenka, Josef Suk a Josef Chuchro oficiálně oznámili řediteli České filharmonie, že Sukovo trio opět zahajuje svou činnost. Toto rozhodnutí bylo pokládáno za příspěvek k Roku české hudby a zároveň k oslavě 100. výročí narození Josefa Suka. Při této příležitosti prohlásili: „Rádi bychom opět navázali na slavnou tradici české komorní hudby a šířili slávu české kultury doma i v zahraničí.“<sup>64</sup>

Společně se Smetanovým kvartetem pak trio vystoupilo poprvé po pěti letech 26. února 1974 na slavnostním koncertě k 150. výročí narození Bedřicha Smetany. Tento staronový debut po boku Smetanova kvarteta názorně ukázal, že Sukovo trio je pokrevným bratrem umění Smetanovců. Za motivy, které ony vývojové souvislosti ještě podtrhují, můžeme považovat i to, že oba soubory mají společného jmenovatele v návaznosti na velkou tradici Českého kvarteta, jehož druhým houslistou byl skladatel Josef Suk.<sup>65</sup>

Velkou mezinárodní sezónou byla pak pro Sukovo trio léta 1975 a 1976, kdy soubor znovu podnikl zájezdy do Anglie, Bulharska, Dánska, Japonska, Švédska, Švýcarska a USA. Výsledky těchto koncertních vystoupení jen znovu potvrdily správnost nastoupené cesty.

V roce 1979 Jan Panenka ze zdravotních důvodů z tria odešel. Krátce ho zastoupil klavírista Ivan Klánský, který zde získal své první zkušenosti s komorní hudbou a později se sám stal zakladatelem klavírního tria s názvem Guarneri Trio Praha. Roku 1981 se po 35 letech vrátil do tohoto souboru Josef Hála. Tato staronová sestava vytvářela poslední výraznou kapitolu činnosti Sukova tria.

---

<sup>64</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>65</sup> ŽÍDEK, František. *Čeští houslisté tří století*. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979.



Jeden z posledních koncertů tria v legendárním složení Suk – Panenka – Chuchro se konal 20. května 1990. V přímém přenosu Československé televize bylo tehdy možno sledovat besedu s dirigentem a skladatelem Rafaelem Kubelíkem krátce po jeho návratu z emigrace. Součástí této besedy bylo také živé provedení jeho skladby pro klavírní trio. V české hudební kultuře je ovšem Sukovo trio zapsáno zejména svými klasickými nahrávkami, které měly často až zakladatelský význam a zachovávají si svou uměleckou životnost i v konkurenci desítek novějších snímků.<sup>66</sup>

Josef Suk se narodil 8. srpna 1929 v Praze. Byl vnukem skladatele Josefa Suka a pravnukem Antonína Dvořáka. Po maturitě na reálném gymnáziu začal navštěvovat houslovou třídu Jaroslava Kociana na Pražské konzervatoři. Již v tomto období byl reprezentantem generace českých houslistů v západní Evropě. Po absolvování čtyř semestrů na Akademii muzických umění v Praze byl z politických důvodů z této školy vyloučen. V letech 1953 až 1955 zastával funkci koncertního mistra Národního divadla. Jako sólista působil do roku 1957 v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého. V roce 1954 se začala rozvíjet jeho sólová dráha, získával řadu ocenění na nejprestižnějších hudebních festivalech po celém světě, zejména pak v USA a Kanadě. Za houslové snímky sonát Leoše Janáčka a Clauda Debussyho z roku 1960 obdržel francouzskou cenu Grand Prix du Disque, tutéž cenu pak za nahrávku houslového koncertu Albana Berga v roce 1968. Roku 1961 se stal sólistou České filharmonie.<sup>67</sup>

Josef Suk však nebyl pouze vynikajícím houslistou. V roce 1973 se začal věnovat hře na violu. Netrvalo tomu dlouho a vznikly nahrávky např. Rapsodie pro violu a orchestr Bohuslava Martinů, Berliozovy symfonie Harold v Itálii pro violu a orchestr nebo Mozartovy Sinfonie concertante pro housle, violu a orchestr.

Komorní hudbě se začal poprvé věnovat již ve svých studentských letech jako člen Pražského kvarteta. Po svém dědečkovi Josefu Sukovi později nepojmenoval pouze zmiňované trio, v roce 1974 založil také komorní orchestr. V Sukově komorním orchestru zastával funkci uměleckého vedoucího až do roku 2000. Josef Suk byl pokračovatelem rodové tradice a tento závazek ho provázal celý jeho život. Housle pro něj představovaly jeden z nejkrásnějších hudebních nástrojů, díky němuž lze vyjádřit celou škálu citů a nejen

---

<sup>66</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>67</sup> <http://zivotopis.osobnosti.cz/josef-suk-ml.php>

to. Krásný tón tohoto legendárního virtuóza to nespočetkrát potvrdil. Josef Suk mladší patří dodnes k nejlepším interpretům Bacha, Mozarta a Beethovena na světě.

Takto se vyjádřil o svém předkovi Antonínu Dvořákovi: „Jsem nesmírně pyšný na svého slavného pradědečka. Jeho skvělá hudba mě provázela na všech světových koncertních pódii. Byl to geniální skladatel, pro mne vedle W. A. Mozarta ten největší.“<sup>68</sup>

Josef Chuchro studoval na Pražské konzervatoři, následně na Akademii muzických umění v Praze a již ve svých nedovršených dvaceti letech započal dráhu sólového umělce. O necelých deset let později se stává sólistou České filharmonie. Kromě působení v Sukově triu se věnuje další komorní hudbě a to v Pražském violoncellovém duu, které založil společně se svým synem koncem sedmdesátých let. Chuchro také spolupracoval se světovými dirigenty a jinými kolegy. Účinkoval pod taktovkou 112 dirigentů a nejrozličnější koncerty pro sólové violoncello a doprovod provedl se 75 orchestry. Jeho repertoár byl až neuvěřitelně bohatý, zahrnoval skladby všech zahraničních autorů od A. Vivaldiho, F. Schuberta, P. I. Čajkovského, C. Debussyho, S. Prokofjeva a dalších, po skladby našich skladatelů A. Dvořáka, L. Janáčka, B. Martinů, J. Pauera, nebo L. Fišera.<sup>69</sup>

Nahrál téměř osmdesát titulů s komorními, sólovými a jinými skladbami, z toho 38 sólových desek, devět z nich s Českou filharmonií. Se Sukovo triem natočil některé skladby dokonce vícekrát. Např. Beethovenovo trio B dur s názvem „Arcivévodské“ nahrával pravidelně s odstupem několika let. Takže dnes si můžeme poslechnout a porovnat jeho cca pět konkrétních snímků.

Josef Chuchro se stal spolunositelem kanadské ceny Award of Merit za kompletní nahrávku Beethovenových sonát a variací pro violoncello a klavír a byl laureátem mnoha mezinárodních soutěží. Řadu dalších ocenění získal např. na Mezinárodní hudební soutěži a festivalu Pražské Jaro v roce 1950, cenu hudební soutěže Berlín 1951, titul laureáta znovu na Pražském jaru 1955 a na soutěži Pabla Casalse v Mexiku roku 1959. Za vynikající provedení sonát a variací L.v. Beethovena získal v roce 1967 cenu Svazu československých skladatelů a v roce 1974 cenu Bedřicha Smetany za zásluhy o rozvoj české hudby. Za gramofonovou nahrávku kompletního sonátového díla Bohuslava Martinů a za významný přínos české hudbě obdržel v roce 1984 cenu Roku české hudby. Cenu za

---

<sup>68</sup> <http://www.cske.sk/ze-zivota-spolku/spolecenskyklub/605-hudebni-skladatel-josef-suk-st-a-houslovy-virtuoz-josef-suk-ml.html>

<sup>69</sup> <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/260461-josef-chuchro.html>

celoživotní pedagogickou činnost a významné výsledky v pedagogickém oboru získal v roce 2003 od Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky. Josef Chuchro byl výjimečná osobnost, uznávaný violoncellista a vynikající pedagog. Zemřel ve věku 78 let.<sup>70</sup>

Jan Panenka se narodil 8. července 1922 v Praze. Po maturitě na žižkovském gymnáziu začal studovat pedagogický obor se zaměřením na dirigování na Pražské konzervatoři. Do své klavírní třídy si ho vzal profesor František Maxián, u kterého v roce 1946 absolvoval a v téže roce svůj talent dále rozvíjel u profesora Pavla Serebrjakova v Leningradě. V roce 1951 se dostal do povědomí druhým místem v soutěži Pražské jaro. Roku 1957 jeho uměleckou dráhu obohatila činnost v Sukově triu a o rok později měl tu čest být jmenován sólistou České filharmonie, se kterou v roce 1959 absolvoval turné po třech světadílech a pod taktovkou Karla Ančerla fenomenálně zahrál klavírní koncerty L. v. Beethovena, R. Schumanna a P. I. Čajkovského.<sup>71</sup>

Jako sólista se těšil úspěchům na koncertních pódiiích dalších dvacet let. Jeho repertoár čítal veliké množství děl české hudby (A. Dvořák, B. Smetana, L. Janáček, B. Martinů) a hudby světové (L. v. Beethoven, R. Schumann, F. Schubert, J. Brahms, F. Liszt). Byl však vyhledávaným interpretem i českých soudobých autorů (M. Kabeláč, P. Bořkovec, E. Hlobil, J. Hanuš, L. Vycpálek, J. Kapr).

Důležité místo v jeho životě zaujímal i komorní hudba. Vedle Sukova tria tvořil důležitý článek ještě v Panochově kvartetu, Kvartetu hlavního města Prahy a ve Smetanově kvartetu. Velká většina jeho nahrávek vznikla ve spolupráci s Českou filharmonií a Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy FOK. Pravidelně též koncertně vystupoval na festivalu Pražské jaro.

Roku 1978 začal trpět onemocněním pravé ruky, což mělo za následek ukončení aktivní koncertní činnosti. V roce 1986 mu jeho zdravotní stav dovolil částečně se navrátit k jeho uměleckým aktivitám, avšak na svoji sólovou dráhu již nenavázal. Od roku 1969 též pedagogicky působil na pražské HAMU jako docent, o téměř dvacet let později pak jako profesor. Dlouhodobě též předával své zkušenosti jako lektor na mezinárodních hudebních kurzech v Japonsku. Zemřel ve věku 77 let.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/260461-josef-chuchro.html>

<sup>71</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Panenka](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Panenka)

<sup>72</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Panenka](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Panenka)

### 3.2 České trio

Další neméně významný komorní soubor nese název České trio.

Inspirací k jeho vzniku, který datujeme na sklonku 19. století, mu bylo slavné České kvarteto. Oproti tomuto ansámblu ale žije a hraje České trio dodnes. Zároveň lze přisuzovat zrod tria s tímto názvem obrozeneckému hnutí, které na poli kultury žilo výrazným životem. Připomeňme si jen krátce důležité mezníky. V roce 1891 bylo založeno České kvarteto. O tři roky později se ustanovil Český spolek pro komorní hudbu a také začala psát svou historii Česká filharmonie. V roce 1897 následovalo založení souboru, jemuž je věnována tato kapitola, s názvem České trio.<sup>73</sup>

Soubor má až úsměvně pestrou minulost. V prvních desetiletích své činnosti vystupovalo na koncertních pódiih Českých trií hned několik a těchto ansámblů vzniklo a zaniklo neobyčejné množství. Poprvé pod tímto názvem vystoupil v Praze v roce 1897 klavírista Vilém Kurz, houslista Bohuslav Lhotský a violoncellista Bedřich Váška. Jejich činnost byla v roce 1898 dočasně přerušena odchodem klavíristy Viléme Kurze do Lvova. O dva roky později trio navázalo ve stejném složení. Trvale zaniklo roku 1901 odchodem houslisty Bohuslava Lhotského do Varšavy.

V roce 1899 zahájilo svou činnost nové České trio ve složení Karel Hoffmeister – klavír, Štěpán Suchý – housle, u violoncellového pultu se vystřídali Bedřich Váška, Jan Burian a Artur Krása. Tento soubor působil celé čtyři roky a během této krátké doby vystupoval také ve Vídni a Budapešti.<sup>74</sup>

V dalším souboru s názvem České trio hrál kromě klavíristy Veselého a houslisty Synka violoncellista Karel Kopecký. Trio vzniklo na Pražské konzervatoři v roce 1905 a zaniklo o tři roky později. I tento ansámbl nekonzertoval pouze na domácí půdě, ale i na zahraničních pódiih, mimo jiné v Paříži a Londýně.

Rokem 1902 zahájil svou uměleckou dráhu pod názvem České trio klavírista Otakar Pařík, houslista Bohuslav Šich a violoncellista Oldřich Jiroušek. Soubor v tomto složení vznikl ve třídě komorní hudby Rudolfa Reisiga. Své významné úspěchy zaznamenal např. v roce 1921 na svém turné po Francii a Itálii. O dva roky později zasedl u violoncellového pultu

---

<sup>73</sup> Rozhlasový pořad Akademie, Český rozhlas Vltava, redaktor Rafael Brom, 4. května 2005 (MgA. Dana Vlachová – soukromý archiv)

<sup>74</sup> ŽÍDEK, František. *Čeští houslisté tří století*. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979.

Václav Kefurt. Trio zaniklo roku 1926 vstupem houslisty Bohuslava Šicha a klavíristy Otakara Paříka do Československého rozhlasu.

Roku 1923 vzniklo souběžně jiné České trio, v jehož sestavě hráli klavírista Vladimír Polívka, houslista Jan Gregor a již zmíněný violoncellista Oldřich Jiroušek. Trio odjelo hned v prvním roce své činnosti do Spojených států amerických, kde uvádělo Smetanova, Dvořákova, Fibichova, Novákova a Sukova díla. Kromě nejružnějších koncertních vystoupení spoluúčinkovalo s tenoristou Otakarem Mařákem a jeho manželkou, americkou sopranistkou Mary Kavanovou – Mařákovou. V roce 1925 toto České trio zaniklo.<sup>75</sup>

Soubor, který pod názvem České trio koncertoval hlavně v Českém spolku pro komorní hudbu v letech 1936 – 1941, vytvořili klavírista Jan Heřman, houslista Stanislav Novák a violoncellista Ladislav Zelenka. Úmrtím Stanislava Nováka soubor roku 1945 zanikl.<sup>76</sup>

Více než čtyři desetiletí je pak České trio spojeno s klavírní osobností Josefem Páleníčkem a bezesporu zažívá své nejslavnější období. Ani tato nejvýraznější éra Českého tria se ale neobešla bez personálních změn a ve svých počátcích hrál soubor dokonce pod jiným názvem. V letech 1934 – 1939 zasedal u klavíru Josef Páleníček, u houslového pultu Alexandr Plocek a u violoncella se vystřídali František Smetana, Josef Šimandl a Miloš Sádlo. Soubor nesl název Smetanovo trio. Od roku 1945 pokračoval soubor po dobu jedenácti let ve složení Josef Páleníček, Alexandr Plocek a Miloš Sádlo. V roce 1946 absolvovalo takto obsazené trio několik velice úspěšných zahraničních koncertů a po jeho návratu bylo vyhověno Páleníčkově žádosti, aby směl soubor oficiálně používat název České trio. V roce 1956 následovala další změna u violoncellového pultu. Novým členem již Českého tria byl Saša Večtomov. Celých deset let hrál soubor v obsazení Páleníček, Plocek, Večtomov a i v tomto období se trio výrazně zapsalo do historie české komorní hudby.<sup>77</sup> V roce 1962 se trio omladilo příchodem nového houslisty Ivana Štrause, kterého v roce 1979 vystřídal houslista Jiří Tomášek. Od roku 1999 hraje trio ve složení Dana Vlachová – housle, Milan Langer – klavír, Miroslav Petráš – violoncello.

Houslistka Dana Vlachová se narodila 15. března 1975 v Praze. Je dcerou doc. Josefa Vlacha, významného houslisty, pedagoga a dirigenta. V letech 1972 – 1976 studovala na

---

<sup>75</sup> Hudební archiv České filharmonie

<sup>76</sup> Rozhlasový pořad Akademie, Český rozhlas Vltava, redaktor Rafael Brom, 4. května 2005 (MgA. Dana Vlachová – soukromý archiv)

<sup>77</sup> POKORA, Miloš. *Josef Páleníček*. 1. vydání. Praha: Edition Supraphon, 1982. 92 s. H 6694.

Pražské konzervatoři a v letech 1976 – 1981 své hudební vzdělání dále prohlubovala pod vedením profesorky Marie Hlouňové (někdejší sólistky České filharmonie a žákyně houslisty Jaroslava Kociana) na AMU (Akademii muzických umění v Praze). Během studií se stala členkou tehdejšího Ars tria, spolu s klavíristou Martinem Ballým a violoncellistou Janem Páleníčkem, navštěvovala komorní třídu svého otce. Ansámbl mladých talentů si brzy vybudoval na poli české komorní hudby své místo. V roce 1985 získal cenu Českého spolku pro komorní hudbu při České filharmonii. Mezi jejich nejvydařenější nahrávky patří komplet klavírních trií Antonína Dvořáka, nahrávaný pro francouzskou společnost BNL, za který byli oceněni Českým hudebním fondem. Pod názvem České trio začal soubor vystupovat začátkem 90. let a v roce 1999 se ustálil ve svém nynějším obsazení s klavíristou Milanem Langerem a violoncellistou Miroslavem Petrášem. Vedle komorního souboru se Dana Vlachová věnuje též pedagogické činnosti a to od roku 1994 jako profesorka na Pražské konzervatoři. Pravidelně také vyučuje na houslových kurzech a master classech u nás i v zahraničí. Dana Vlachová hraje na nástroj z dílny mistra Kašpara Strnada postavený v roce 1797.<sup>78</sup>

Klavírista Milan Langer se narodil v roce 1955 v Praze. Na Pražské konzervatoři a Akademii muzických umění studoval ve třídě profesorky Valentiny Kameníkové. Na Smetanovské soutěži v Hradci Králové získal 1. cenu již ve svých šestnácti letech, o rok později vyhrál Chopinovskou soutěž v Mariánských lázních a Interpretaci soutěž ministerstva kultury v Praze. Ocenění a laureátské tituly pak získával i během dalších roků studia. Umístil se na prestižních mezinárodních soutěžích jako je Pražské jaro, Bolzano, Santander, nebo Moskva. Několikrát absolvoval mistrovské klavírní kurzy u Františka Raucha ve Výmaru a u Guida Agostiho v italské Sieně. Členem Českého tria se stává v roce 1994 a toto působení se stává jeho hlavní koncertní aktivitou. Za velice úspěšný počín jsou považovány jeho sólové klavírní nahrávky „Dream Voyages for Piano“ současného amerického skladatele Carla Vollratha vydané v USA (MMC Recording's), nebo Fugy Antonína Rejchy a Eklog V. J. Tomáška (Supraphon).

Milan Langer rovněž působí od roku 1998 jako pedagog sólového klavíru a komorní hry na Pražské konzervatoři. Velký význam mají i jeho aktivity organizační. Je hlavním organizátorem projektu Mladý klavír Pražské konzervatoře a zakladatelem Mezinárodních

---

<sup>78</sup> <http://www.czechtrio.cz/dana-vlachova/>

letních klavírních kurzů Pražské konzervatoře. Je lektorem na mistrovských klavírních zahraničních kurzech v USA, Korei a Japonsku.<sup>79</sup>

Posledním členem tria je violoncellista Miroslav Petráš, narozen roku 1948 v Kyjově. V letech 1970 dokončil svá studia na ostravské konzervatoři a v roce 1976 se stal absolventem AMU v Praze. Jako student se také zúčastnil roční stáže na Akademii ve Vídni. Mimo jiná vítězná ocenění se stal v roce 1970 laureátem Pražského jara a později také finalistou soutěže G. Cassado ve Florencii.

Jeho koncertní praxe je vsutku obrovská. Odehrál stovky komorních koncertů s klavírem, kytarou či harfou a řadu sólových koncertů s orchestrem nejen u nás, ale ve většině států Evropy, v Severní i Jižní Americe a Japonsku. Od roku 1980 působil čtrnáct sezón jako koncertní mistr a sólista Pražských symfoniků – FOK. Hru na violoncello vyučuje na Pražské konzervatoři, od listopadu 2005 pak jako profesor na AMU v Praze. Vedle Českého tria je také členem klavírního kvarteta Bohuslava Martinů. Jako sólového hráče ho můžeme slyšet na nahrávkách v koncertech A. Dvořáka a C. Saint-Saense nebo v sonátách C. Debussyho, Z. Kodálye a dalších.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> <http://www.czechtrio.cz/milan-langer/>

<sup>80</sup> <http://www.czechtrio.cz/miroslav-petras/>

#### **4 Česká klavírní tria nové generace**

I dnes se může naše země pochlubit vynikajícími komorními soubory tohoto typu. Patří mezi ně např. Smetanovo trio, Guarneri trio, Janáčkovovo trio, Orbis trio, nebo Dvořákovovo trio. Našli bychom samozřejmě i další soubory, v nejrozličnějších internetových publikacích je možno dohledat až 40 různých trií, která na české hudební scéně působí. My se však blíže zaměříme konkrétně na jedno trio. Když se zamyslíme nad působením a koncertní činností takového souboru, vyvstávají zajímavé otázky, na které mi v rozhovoru odpověděl přední český klavírista Ivo Kahánek, člen Dvořákova tria.

**Začali jste pod vedením profesorů Josefa Chuchro, bývalého člena Sukova tria a Ivana Klánského, člena dnešního Guarneri tria. Studovat u tak významných osobností není lehký úkol. Jak se to projevilo na vaší přípravě?**

„Pokud se neučíte skladby jen tak, jak rádi používáme výraz „do šuplíku“, a když vás mentoruje někdo, koho si vážíte a také znáte dobře jeho nahrávky, motivace je samozřejmě silnější a cvičíte víc. Ivan Klánský je typ profesora, od kterého jsme se dozvěděli konkrétní hudební věci, od kterého se mohl člověk principiálně naučit. Josef Chuchro se spíše zaměřoval na smyčce, ke klavíru tolik poznámek neměl. Ale já osobně na něm měl moc rád, že jaksi reprezentoval určitou epochu lidí, tedy muzikantů, která s ním odešla, nebo už dnes nejsou činní. On byl jednoduše originál. Někdy není tolik důležité, co se naučíte od pedagoga konkrétně hudebně v určité skladbě, ale důležitá je jistá atmosféra, kterou oni vytvářejí a určitý rukopis, který v ten moment ani nesdělují konkrétně, ale který z nich jaksi vyzařuje a který vás až skoro infikuje určitým druhem estetiky.“

**Snažíte se navázat na tradici a pokračovat v duchu Sukova tria?**

„S těmi tradicemi, to je vždy otázka. Samozřejmě, Sukovo trio u nás bylo vždy nejvýraznějším souborem. Když studujeme novou skladbu, nebo když se chystáme něco nahrávat, a chceme si pro inspiraci, nebo i pro kontrolu poslechnout nějaké nahrávky, rozhodně z těch českých souborů u nás stojí Sukovo trio na prvním místě. Nicméně povinností a i radostnou povinností každého nového souboru je, samozřejmě i s využitím cizích vzorů, si postupně vytvořit vlastní jazyk. Osobně nejsem fanouškem velké snahy o originalitu. Tím myslím, poslechnout si deset nahrávek a tak jak to nehraje nikdo, tak to budu hrát já. Myslím si, že to pak není autentické, ale vykalkulované. Jsem názoru, že je lepší vydat se cestou poctivě přes text, přes autograf, jít autenticky přes své potřeby.



Budou-li originální, tím lépe, nebudou-li originální, tak budou alespoň poctivé. Dnes se bohužel rozmáhá, a to nejen v klavírním triu, ale i v sólových nástrojích, trend, že něco studentovi poradíte a on argumentuje tím, že ale na Youtube to hrají jinak. Ono se to může zdát komické, ale oni to myslí vážně a používají to za zcela smrtelný argument. Ovšem tím se pak popírá základní smysl, proč mají vůbec vznikat nové soubory. Na Youtube přeci najdeme všechny nahrávky.

Vzory jsou, víme o nich, posloucháme jejich nahrávky, ale že bychom si vybrali jedno trio, v tomto případě Sukovo a k tomu bychom se upínali, abychom byli jako oni, to je snaha trochu naivní a není principiálně v pořádku. Na druhou stranu, určité atributy, např. Sukova tria a vůbec českých souborů, které většinou vynikaly zpěvností, a jejich hudba nějakým způsobem promlouvala k posluchači, bychom si měli nést.

Zpěvnost je hodně typická pro českou hudbu i mnohé české interprety. My už jsme jiná generace, snažíme se přinést něco nového. Jestliže v Čechách byla zvykem zpěvnost, tak naopak nebývá zvykem jít striktně podle textu. Dost často u nás narážím na problém typu, že něco nějak zahrají a někdo mi řekne, to se ale hraje tak a tak. Myslím si, že to není úplně správný přístup k interpretační tradici, ne že bych ji chtěl zavrhnout, ale vždycky než jaksi rezignuji a použiji tradici, tak bych se měl podívat, jestli mně ta tradice dává smysl. Ona v mnoha případech smysl dává samozřejmě, ale zdaleka ne ve všech a měl bych se nejdřív to dané místo snažit vyřešit podle toho, co autenticky autor chtěl, nebo o čem já jsem přesvědčen na základě studia, že autor to či ono chtěl, a pokud zjistím, že i autor dělá chyby, že prostě tady na 99 procent zapomněl napsat tempové označení, ale jinak to naprosto zapadá s tím, kdyby tam to tempové označení bylo, viz. A. Dvořák šestá Dumka, tak to prostě udělám a nepovažuji to za sofistikovaný záměr. Když jdete i u velmi frekventovaných kusů striktně podle zápisu, nebo dokonce podle autografu, tak už jen tím dodržáním zápisu jste originální. Zní to jako bonmot, ale je to tak.“

### **Jaký repertoár jste zvolili?**

„Repertoár má nějaké své frekventované kusy, a pokud se soubor nespecializuje výhradně na jednoho autora, měl by absolvovat klasická díla... Ale samozřejmě vždy člověk sáhne nejprve po něčem, co je mu nějakým způsobem blízké, co má rád. Nemůžu hrát jenom Beethovena, ale nemůžu ho vynechat. Je dobré, mít jednu či dvě skladby, které nejsou součástí obecného repertoáru, a může se s nimi odlišit.“

### **Věnujete se i hudbě soudobé? Jaký na ní máte názor?**

„Ano, věnujeme si i hudbě soudobé. Namátkou bych jmenoval například trio Jiřího Gemrota, to jsme nedávno hráli. Pak také Astora Piazzollu, to je styl hudby, který je teď hodně populární. Když se mě někdo zeptá, jaký mám názor na soudobou hudbu, tak vyvstanou dvě možnosti. Buď můžu okamžitě odejít, nebo můžu hovořit dva dny. To se nedá úplně takhle říct. My se rozhodně soudobé hudbě nevyhýbáme, naopak, bereme to jako bezvadné koření. Je docela fajn, když se můžeme se skladatelem nějak konfrontovat. V případě Jiřího Gemrota se jednalo o výjimečnou spolupráci. Jednak je velmi dobrý skladatel, příjemný člověk a samozřejmě jeho způsob uvažování o hudbě není odtržen od tradice. Čili když on něco napíše, tak ve spoustě míst my se domýšlíme, že to nějak myslel. Ale vzhledem k tomu, že máme tu možnost na všechno se ho osobně zeptat, tuto možnost rádi využijeme a on nám většinou potvrdí, že to skutečně tak myslel. Tohle je na tom to příjemné, že způsob uvažování je jaksi kontinuální z hlediska evropské hudby. On není takový experimentátor. Přiznám se, že jsme nehráli soudobou hudbu ultra experimentálního typu, kdy se do hudby mluví, zpívá, ťuká na nástroje a podobně. Tuhle příležitost jsme zatím neměli. Nemůžu říct, že bychom na tom stavěli, není to těžiště naší interpretace, ale určitě se tomu nebráníme a docela to i aktivně vyhledáváme do určité míry jako koření naší interpretace a myslím, že je důležité alespoň vědět, co se v této hudbě odehrává, ať už se mně to líbí více nebo méně, protože přece jenom říkat moderna o něčem, co je hudba stará takřka sto let jaksi není úplně na místě. Takže nějaký vhled by člověk mít měl, i když není interpretem typicky soudobé hudby.“

### **Jakého autora a jaké trio hrajete nejraději?**

„To jsou taková období. Minulý rok jsme hráli třeba trio Franze Schuberta. To mě bavilo moc. To je hudba, která je nám hodně blízká. Jsou samozřejmě takové evergreeny, jako je většina českých trií, které hrajeme, protože opravdu v oboru klavírní trio má česká hudba velké štěstí. Má strašně moc velmi šťavnatých plodů, a to nejen od těch nejznámějších skladatelů, ale často i od méně známých najdeme výborné věci. Já osobně hraji velmi rád romantická tria. Nemůžu říct, že mám nějaké dílo nejoblíbenější. Vždy mě spíš fascinuje ta možnost, nebo to, když už člověk trochu rozumí určitému stylu a už hraje několikáté dílo téhož autora, které hrál třeba i sólově, už to pak nebere, jako že hraje stylově – musí dělat to a to, jenom se ponoří do jiného světa, protože každý skladatel je jiný svět. Už vlastně i ta pravidla, která dodržuje, už neudržuje na úrovni racionální, ale i ta pravidla už jsou na

úrovni intuitivní. Je to ale samozřejmě jenom u skladatelů, jejichž díla už jsem hrál, nebo jsme jako trio hráli. Když se seznamuji s novým stylem, je to jako být na návštěvě a rozkoukávat se, ale když hrajeme třeba Smetanu, nebo Martinů, který má svůj specifický styl, a už za sebou mám tři klavírní koncerty, hodinu sólových klavírních skladeb a dalších několik komořin v různém složení, tak pak u toho tria už je to tak důvěrné, že je to jako rozhovor s velmi dobrým kamarádem. A to si myslím, že je právě důležité pro mladá tria. Absorbovat co nejvíce těchto věcí a repertoáru, i za cenu, že ne všechno nastudují na sto procent jako na nahrávku. Je důležité udělat určité penzum do sta procent, ale ještě další širší penzum repertoáru, kde jde především o to, aby se seznámili a aby pochopili. Poté je příjemným výsledkem zaprvé to, že se ještě na škole naučí hodně skladeb, které v pozdějším věku mohou oprášit, tzv. vyšperkovat a použít, a zadruhé je to skvělé v tom, že pochopí onen styl a dostanou se na intuitivní úroveň a ta jediná je umělecká. Dokud si pořád říkám, aha Beethoven, tam na třetí straně musím hrát trylek shora, tak to ještě není umění. To je zatím pořád školní práce.“

#### **Jak dlouho vám trvá nastudování nové skladby?**

„Musím říct, že si pořád držíme nějaké relativní nívó v tom, že i na malé koncerty opravdu cvičíme. Je to samozřejmě ztížené tím, že náš violoncellista Tomáš Jamník žije v Berlíně. Ale i tak, absolvujeme minimálně dvě zkoušky a generálku. Teď nás čeká velice významný festival. Hrajeme tam Dvořákovy Dumky. To je skladba, kterou jsme hráli už na třiceti koncertech, nahrávali jsme jí, ale stejně na to máme dvě půldenní zkoušky. Myslím, že příprava je věc, ze které by člověk slevovat neměl. Neměl by si zvykat na úlevy a také rozdělovat pořadatele na ty významné a méně významné. Když je skladba úplně nová, hlavními rozhodovacími aspekty je, o jakou skladbu, autora a období se jedná. Mozartovo trio jsme schopni postavit na dvě zkoušky tak, že práce není odbytá. Něco jiného je, když se máme naučit trio P. I. Čajkovského nebo J. Brahmsa. Aby byl člověk v pohodě a užil si to, je nutné sejít se na deset a více zkoušek. Plus samozřejmě samostatná individuální příprava každého z nás. Následným a důležitým bodem je, zahrát si novou skladbu před publikem. My třeba děláme takové domácí koncerty ve vile pana Škampy, bývalého profesora Tomáše Jamníka. Neděláme to úplně často, ale je to velice prospěšné a přínosné. Na těchto malých koncertech se sejdou lidé, kteří jsou v našem oboru odborníci, ale přitom když se nám zrovna nezadaří, tak se toho zase tolik nestane. Ale připravujeme se na to svědomitě a je to vždy zkušenost k nezaplacení. Dá se říct, že u běžného repertoáru se dá

skladba nazkoušet za týden. To ale nemluví o stavu nahrávacím. S blížícím se nahráváním je práce ještě podrobnější, protáhne se na více zkoušek. My máme vyzkoušené např. týdenní soustředění.“

**Věnuješ se také pedagogické činnosti. Jak dlouho? A jak velký význam podle tebe má studium komorní hudby?**

„Reálně se věnuji pedagogické činnosti od roku 2008, kdy jsem nastoupil na Ostravskou univerzitu, tam jsem učil pět let. Pak od roku 2010 jsem začal učit v Praze na HAMU.

Myslím si, že studium komorní hudby má význam naprosto zásadní a že je to u nás obor dost podceňovaný. Komorní hudba má tu vlastnost, že posiluje vazby jednotlivých souborů a mezilidské vazby. Trio je zrovna zajímavý soubor, protože je na pomezí výrazně sólistického souboru a zároveň souboru, který je právě tím souborem, tzn. je i tím součtem. My můžeme být sólisti, ale zároveň můžeme být i malý orchestr, můžeme být soubor, můžeme být vlastně cokoli a v tom triu se to dobře simuluje. Komorní hudba je vždy atraktivní tím, že hraje více nástrojů, které různým způsobem tvoří tón a které mají různé výhody a naopak různá úskalí. Úskalím klavíru je to, že nemůže pracovat s tónem po jeho úhozu. Úskalím smyčcových nástrojů je menší možnost harmonického hraní a tudíž daleko horší vnímání harmonie. Tyto věci se navzájem obohacují a kompenzují. Když vedle sebe uslyším opravdu dobrého houslistu nebo dobrého violoncellistu, který umí krásně pracovat s tónem, tak mě to inspiruje k vlastní práci tímto směrem, která je na klavíru mnohem těžší. Když ji zvládnou, posouvá mě to dál.

Když se podíváme na většinu hudby, až na zcela specifické autory, jako je třeba Chopin, komponující hodně klavírně a vokálně, ale spousta autorů jako Beethoven, Rachmaninov, Brahms a další jsou skladatelé, kteří ať byli výbornými klavíristy, myslí hodně symfonicky a není to jenom v tom, jakým způsobem skladbu napíší. Když se člověk podívá třeba na Beethovena, tak i v klavírních sonátách je jeho způsob psaní dynamiky téměř ze 70 procent vypsanou instrumentací, nikoliv dynamikou jako takovou. V klavíru už člověk potřebuje hodně zvukové fantazie, zkušeností a v neposlední řadě talentu, aby to dokázal rozkódovat. Ale v komorní hudbě se to strašně nabízí. Tam je to jednodušeji poznatelné, jak vedle sebe slyší smyčce a musí si je představovat, tak najednou ty věci vyvstanou. Mě osobně, z pozice klavíristy, to učí přistupovat k sobě ne jenom jako k hrajícímu orchestru, ale zároveň jako dirigentovi. Protože klavírista vždycky svým způsobem musí být dirigentem a má tu obrovskou výhodu, že je nositelem té idee a celkové představy. Myslím si, že

hodně i velmi talentovaných lidí má problém s tím dostat se skrz detaily a skrz to zpátky k celku. Hodně lidí zahraje krásně soubor detailů, ale nevidí tu skladbu jako celek dirigentský a komořina k tomu strašně moc inspiruje. To je další aspekt. Samozřejmě je zde i aspekt týmové práce. Můžu být typ hráče spíše sólový, nebo spíše orchestrální, ale trio je specifické v tom, že já tam musím být obojím. Obě tyto složky to velmi výrazně trénuje a jedna bez druhé není možná. Samozřejmě je to také osvěžující pro lidi, kteří hrají převážně solo, zrovna tak i pro lidi, kteří hrají v orchestru, ti si pak mnohem více užijí sebeprosazení a ti co hrají solo si užijí naopak sociálna. U studentů je pak důležité, aby tohle začali vstřebávat brzo. Zde není podstatné, kolik jim je let a na jaké jsou hráčské úrovni, důležité je zvykat si, zobecňovat si určité věci, aby člověk vnímal hudbu komplexně, ne jen svůj part. Když se s tímhle začne dostatečně brzy a dělá se to přístupně, ale zároveň ne příliš zjednodušeně, tak si myslím, že jsou pak ti lidé úplně jinak vybaveni pro svoje hraní i v budoucnu.“

### **Jsi názoru, že je u nás komorní hudba stále trochu „Popelkou“?**

„Záleží, z jakého úhlu pohledu se na to díváme. Pokud se na to díváme z pohledu honorářů, nebo z pohledu velikosti koncertních síní a jejich naplněnosti, pak to tak může vypadat. Pokud se díváme z hlediska počtu koncertů, nebo kvality jednotlivých souborů, které v naší zemi jsou, tradice kterou u nás komorní hudba má, a i množství souborů, které zde fungují, tak bych řekl, že je naopak až zázračně bohatá. Bohužel je to obor, který je ale opomíjený z hlediska výuky a kvality výuky.“

Je otázkou, jestli by v našem pedagogickém systému měly mít zelenou přímo obory „komorní hudba“. Na HAMU se to zkouší, zatím tedy co se kvantitativně týká tak velmi nesměle. Kvalitu bych zatím nehodnotil, na to je asi příliš brzo. Obecně je ale u nás trend, dělat věci za pochodu. S blížícím se koncem studia přijde obava z následujícího života. Nemám co dělat, založím trio. Ale to je právě ta škoda. To vede akorát k tomu, že tento obor ve skutečnosti nežije.“

### **Co bys poradil studentům, kteří se chystají začít s klavírním triem?**

„Můžu se podle nejrozličnějších ukazatelů rozhodnout, že budu hrát klavírní trio, vybrat si ho ze všech jiných komorních uskupení, ale co je mi tohle sebesofistikovanější rozhodnutí platné, když v mém okolí nenajdu jediného schopného a už nezadaného houslistu nebo violoncellistu. Je nutné hledat ve vodách, kde můžu najít někoho, kdo bude mít stejný

záměr jako já, bude se mnou chtít hrát, a kdo mi bude adekvátním partnerem, bude se mnou hráčsky vyrovnaný. Nemá smysl začínat hrát s někým, kdo je o tři třídy lepší hráč než já a naopak.“

Klíčová je také volba pedagoga. To je samozřejmě těžké hlavně pro mladé lidi. Oni sami ještě nemají svůj názor na hudbu, nemají tolik zmapované pedagogiky, většinou o tom ani sami nerozhodují. Jediná má rada by mohla být, jít za někým, u koho jsem přesvědčen, že mu jde o stejnou věc jako mě, že mě potáhne kupředu.“

### **Jaký by měl být další krok?**

„Pak je určitě důležité stanovit si cíle. A to cíle, řekněme na horní hranici svých možností, ne výrazně pod ní, ale ne ani výrazně nad ní. Pokud se začínající trio rozhodne připravit se na čtyřkolovou mezinárodní soutěž, je to začátek jeho konce. Trio rychle nacvičí nějaký repertoár, který nebude úplně dodělaný, přitom se mezi sebou spoluhráči několikrát pohádají, protože toho na ně bude pochopitelně moc a nakonec přijedou na soutěž, vypadnou z prvního kola a budou frustrovaní. Takové rozhodnutí a následné postupování nemá cenu.

Za smysluplné bych považoval, ať už u dětí na ZUŠ, nebo u studentů konzervatoře, zaměřit se na jednu malou soutěž nebo koncert, kde je i menší repertoár. Doporučoval bych, a to zejména z počátku a hlavně u lidí mladých, kteří ještě nemají tolik osvojený pracovní systém a tolik definovanou vlastní motivaci, nedávat si cíl, který je až za rok a půl. Je podstatné motivovat se tak, abych měl vždy něco v dohlednu, řekněme do půl roku nejdéle. I kdybych měl tyto cíle uměle generovat, tedy uspořádat např. domácí koncert, i to napomáhá k neustálé motivaci. Samozřejmě zde také hodně záleží na pedagogovi, který by mi měl v tomto pomoci.

Snažil bych se kromě těch krátkodobých cílů, které vidím a jsou pro mě hmatatelné, mít ještě další abstraktní cíl, tzn. pořád někam jít, pořád někam směřovat. Jinak řečeno, vidět příští patník na té mé cestě, ale zároveň vidět, že ona cesta se vine někam, kam ještě nedohlédnu. Je strašně důležité, aby tam byly oba tyto momenty. V tuto chvíli přistupuji k vlastnímu cvičení jako k nějaké cestě, která končí i za mými hranicemi.“

### **Jaký by mělo začínající trio zvolit repertoár?**

„Co se týká repertoáru, volil bych skladbu, která je nejenom technicky zvládnutelná, ale která se mně líbí a bude mě bavit. Nešel bych pouze racionální cestou, protože ta vždycky krade kus té radosti. Ono se to dá chvilku vydržet, ale pak to má špatný dopad.

Pro začínající trio je dobré, když se učí na věcech, které jsou osvědčené, jsou mnohokrát nahané. Jednak ho to motivuje, je zde nutná určitá konfrontace a přeci jenom, základní principy se člověk nenaučí na zcela nehraných skladbách. Ty je spíš potvrzují, využívají více či méně, ale není to tak vhodný materiál. Když se podíváme na osnovy přijímacích zkoušek na jakoukoliv hudební školu, uvidíme železnou přítomnost klasické sonáty, nebo skladby J. S. Bacha, protože to nutí člověka osvojit si základní principy hráčské, interpretační a stylové.

Určitě bych volil nějaké klasické dílo, nejvhodněji trio W. A. Mozarta. U Haydnových trií už jsou interpretačně náročnější volné věty. Pro pokročilejší soubory jsou jistě vhodné skladby L. v. Beethovena, nebo některá z děl českých klasiků, např. J. K. Vaňhala. Něco, co člověka naučí symetrii a formě. Klasický repertoár má takové tendence, aby byly nástroje co nejhomogennější, měly by se sobě v zásadě podobat. Zatímco v romantické hudbě se klade důraz více na individualitu jednotlivých nástrojů, barevný svět těchto tří instrumentů. Otázku repertoáru bych uzavřel poslední poznámkou – není nejdůležitější lámat okamžitě rekordy s nějakou nepřiměřeně těžkou skladbou.“

### **Co bys vzkázal mladým generacím, které se rozhodnout věnovat se naplno komorní hudbě?**

„Komorní hudba je věc, která je pracovně nesmírně posune a vytíží, ale oni o tom nebudou zatím vědět, protože to pro ně bude zábava. A ve chvíli, kdy by měli pocit, že je to jenom práce a málo radosti, v tuto chvíli by bylo na místě zamyslet se nad složením souboru, nebo nad vlastním přístupem, nebo nad vlastními ambicemi. Ať už dělám kariéru na jakémkoliv stupni, vždy musí být přítomna jak ambice, tak čistá, ničím nezkalená láska k hudbě. Nemůžu pracovat bez ambice, na druhou stranu, kdo podlehně jenom ambici, tak je ztracen. V každém okamžiku této práce musí cítit motivaci i lásku.“

## 5 Světová klavírní tria a interpretace klasické literatury

V následující kapitole bych se chtěla zaměřit na porovnání hry několika známých klavírních trií, a to na základě interpretace stejného díla. Pro toto srovnání jsem vybrala jedno ze stěžejních děl komorního triového repertoáru, Beethovenův op. 97, čímž je Klavírní trio B dur, č. 7, zvané „Arcivévodské“.

Jsem si vědoma, že toto porovnání se vztahuje pouze na interpretaci Beethovenova slavného tria. Jde však o dílo, v požadavcích na umělecké i ryze hráčské kvality natolik shrnující a vypovídající, že vzájemné poměrování určitě poodhalí i obecný styl jednotlivých porovnávaných souborů.

Beethovenovo Klavírní trio B dur op. 97 je skutečně prubířským kamenem úrovně jakéhokoliv klavírního tria. Vzniklo v letech 1810 – 1811, v souboru Beethovenových klavírní trií zaujímá v časovém pořadí sedmé místo, svým významem a hlubokým obsahem však jedno z předních. Možná dokonce stojí na pomyslném prvním místě žebříčku, určitě co do četnosti různých provedení a posluchačské obliby.

Věnováno bylo rakouskému arcivévodovi Rudolfovi. Ten se narodil v roce 1788 ve Florencii, jeho otec, velkovévoda toskánský se později stal císařem Leopoldem II. Ale zpět k Rudolfovi, který se později stal arcibiskupem v Olomouci. Mladý arcivévoda, velmi nadaný klavírista, se stal v 15 letech v klavíru i kompozici žákem Beethovena, a ačkoliv byl o celých 18 let mladší, stal se Beethovenovi po podstatnou část jeho života blízkým přítelem a podporovatelem. Beethoven mu také věnoval řadu svých kompozic, vedle již zmíněného tria také např. čtvrtý a pátý klavírní koncert, k příležitosti jmenování olomouckým arcibiskupem pak Missu solemnis. Titul „arcivévodský“ by si však Klavírní trio B dur určitě zasloužilo i nehledě ke zmíněné dedikaci, je to dílo vsutku mimořádné, které se svou mohutnou kompoziční strukturou i vnitřní hodnotou vyrovná Beethovenovým velkým symfoniím.

Trio je členěné do čtyř vět, z nichž každá přináší hudbu jiného obsahu. První věta (Allegro moderato) je plná aristokratické důstojnosti, vznešená, ale také vnitřně kontrastní mnoha výrazovými odstíny. Druhá věta (Scherzo. Allegro) přináší hudbu tanečního vtipu, zajímavě protkanou fugatovými plochami. Třetí věta (Andante cantabile ma pero con moto. Poco piu adagio. Allegro moderato.) je jednou z největších skvostů nejen komorní hudby, zde se Beethovenova kompoziční genialita snoubí s vroucím projevem a téměř



nábožným vytržením. Čtvrtá věta (Allegro moderato. Presto) pak celé veledílo uzavírá opět tanečně rytmickým obsahem v rustikálním naladění, doplněném o jakýsi náznak fugatového chromatického motivu z druhé věty, tato reminiscence je však brilantně přerušena strhující závěrečnou codou. Celé dílo působí vyváženě, jednotlivé věty na sebe logicky navazují, přirozeně působí i umístění pomalého Andante cantabile, které je zcela netradičně, jako třetí v pořadí včleněno mezi obě energické věty, tedy mezi druhou a čtvrtou.

Měla jsem pro porovnání jednotlivých interpretací několik nahrávek, z nichž jsem vybrala ty, které mě nejvíce zaujaly, jsou z uměleckého hlediska jasné vyhraněné a přináší různé úhly pohledu, včetně odlišného interpretačního stylu, daného různým datem vzniku.

Naši proslavenou kvartetní školu reprezentuje v tomto souboru Sukovo trio, složené z vynikajících komorních hráčů a zároveň renomovaných sólistů houslisty Josefa Suka, klavíristy Jana Panenky a violoncellisty Josefa Chuchra. Co jméno, to skutečně velká kapitola naší interpretační historie, skutečně na tomto místě bych považovala za nadbytečné uvádět umělecké životopisy jednotlivých členů tria. Jen si trio časově zařadíme. Jeho první koncert se konal v roce 1951, z výše zmíněných umělců byl však u zrodu souboru pouze houslista Josef Suk. Uskupení Suk-Panenska-Chuchro se stabilizovalo k pravidelné koncertní spolupráci až v roce 1960, nahrávka Sukova tria pro firmu Supraphon, která je předmětem mého rozboru, vznikla v roce 1961.

Dalším triem, jehož interpretaci Beethovenova Tria B dur na nahrávce z roku 1970 mám k dispozici, je umělecký triumvirát slavných světových sólistů ve složení Pinchas Zukerman – housle, Daniel Barenboim – klavír a Jacqueline du Pré – violoncello. Skvělí umělci, kteří spojili svoje umělecké kvality do řady vynikajících nahrávek a koncertů, tři výrazné individuality, kterým nebylo třeba vymýšlet pro soubor specifický název. Trio Barenboim, Zukermann, du Pré – to je nejvýstižnější označení pro komorní sdružení, ve kterém je každý jeho člen výraznou a vyhraněnou individualitou. Je mimořádně cennou skutečností, že tak vynikající a v podstatě soběstační sólisté dokázali spolu umělecky komunikovat ve vzájemném porozumění, v ochotě ke komornímu souznění a nutným kompromisům ve vlastních interpretačních názorech.

Podobně bych mohla charakterizovat další s posuzovaných trií, kterým je oslnivá sestava, tvořená houslistou Jaschou Heifetzem, violoncellistou Emanuele Feuermannem a klavíristou Arthurem Rubinsteinem. Jascha Heifetz, technicky určitě nejdokonalejší

houslista všech dob, byl známý jako velký příznivec komorní hudby, které se věnoval i po skončení své sólistické dráhy. Jeho trio, podobně jako předchozí jmenované, neneslo žádný zvláštní název, odkazovalo pouze na jasně vypovídající informaci o svém hvězdném složení. Nešlo jen o houslového krále Jaschu Heifetze, Arthur Rubinstein platil za jednoho z největších pianistů všech dob a často tuto dvojici zdárně doplňoval skvělý violoncellista Gregor Piatigorsky. Zrovna tak za violoncellovým pultem hrál i další vynikající umělec Emanuel Feuermann, který se v roce 1941, společně s Heifetzem a Rubinsteinem, podílel také na nahrávce Beethovenova Arcivévodského tria.

Zaujala mě však také nahrávka méně známějšího tria s názvem Beaux Arts Trio. Jeho členy v posuzované nahrávce jsou houslista Daniel Guilet, klavírista Menahem Pressler a violoncellista Bernard Greenhouse. To vskutku není soubor jmen, která by byla všeobecně známa širší hudební veřejnosti. Přitom určitě nejde o druhořadé umělce. Tak např. houslista tohoto sdružení, Daniel Guilet je velmi zajímavou a všestrannou uměleckou osobností. Narodil se v roce 1899 v ruském Rostově na Donu, tehdy ještě pod jménem Gulevič. Brzy přesídlil s rodinou do Paříže, kde se stal žákem renomovaného houslisty, skladatele a pedagoga Georga Enesca na pařížské konzervatoři. Dalším působištěm Guleviče, nyní již Guileta, se stalo USA, kde se umělec natrvalo usadil. V roce 1955 byl zakládajícím členem výše zmíněného tria, které slavně debutovalo v Tanglewood Music Center v Massachusetts, kde také po bohaté činnosti, zahrnující množství koncertů a významných nahrávek, také provedlo v roce 2008 jeden ze svých posledních koncertů. To samozřejmě již v jiném složení, ačkoliv zakládající houslista měl dlouhou kariéru, po ukončení činnosti v triu ještě pedagogicky působil na významných institucích (např. Indian University of Oklahoma) a zemřel až v 91 letech, v roce 1990. Je zajímavé sledovat, jak si trio bez hvězdných jmen povede na nahrávce z roku 1965 v sousedství bezpochyby mnohem slavnějších uskupení.

Jsem nesmírně ráda, že jsem se seznámila také s opravdovou historickou nahrávkou Beethovenova opusu, a to v provedení Casalsova tria. Ačkoliv tento soubor používal název po jednom ze svých hvězdných postav, byl tvořen třemi vyrovnanými, skvělými a také patřičně slavnými sólisty. Vedle legendárního violoncellisty Pablo Casalse zde spojili své umělecké síly houslista Jacques Thibaut a klavírista Alfred Cortot, přední virtuosové svých nástrojů, a učinili tak v době, kterou již opravdu hudební historií můžeme nazvat.

Hra instrumentalistů minulosti se určitě v mnohém od té dnešní odlišuje. V interpretačních drobnostech, ale i v dobově podmíněném stylu hry, daném mnoha technickými detaily. Právě proto je nesmírně zajímavé tuto starou nahrávku z roku 1928 posuzovat vedle záznamů mnohem modernějších, pokusit se povznést nad zvukově méně kvalitní provedení a najít v něm zdroj čistého umění navzdory tehdejší úrovni nahrávací techniky.

Ve své analýze budu postupovat podle jednotlivých vět tria a zcela volně k nim budu přiřazovat různé postřehy z poslechu vybraných nahrávek.

První věta tria je ze čtyř vět díla nejdelší a výrazově nejkomplikovanější. V rámci sonátové formy je členěna do mnoha úseků, které se odlišují výrazovým obsahem a které také přinášejí mnoho možností k různým interpretačním výkladům. Věta začíná majestátní prezentací hlavního tématu v klavíru, ke kterému se záhy připojí oba další nástroje. Již zde zaznamenávám různý přístup. Zatímco Sukovo trio pojímá úvodní vstup s racionálním nadhledem, mužně vyklenutým a nepodléhajícím žádné známce sentimentu, trio Barenboim, Zukerman, du Pré stojí na opačné straně výrazového pohledu. Již na prvních akordech je patrné, kam bude toto trio v interpretaci celého díla směřovat. Zde se setkáváme se zasněným úvodním zamyšlením, citlivě a barvitě odstíněným zvukem, modelovaným mnoha tempovými, dynamickými a náladovými nuancemi. Zbývající tria se pohybují v tomto vymezeném koridoru, převažuje beethovenovsky mužný pohled, i tady však nejsou interpretace totožné. Tak např. po objektivně vyváženém úvodním vstupu klavíristy Rubinsteinova přichází jeho kolega Heifetz se svým typickým projevem, plným rafinovanosti ve výběru účinných výrazových prostředků, z nichž zvolí pro zvýraznění rozhodujícího tónu hudební fráze i oblíbené, výrazné glissando. Další specifickou známkou tohoto provedení je také zvukové zvýhodnění houslisty, jehož silný tón dominuje ve vypjatých místech houslového partu, tak jak to je ostatně u všech Heifetzových nahrávek, ať jsou již ve spolupráci s klavíristou či celým orchestrem. Heifetzova hra je plná emotivního nasazení, mužně pevná, s energicky vibrovaným tónem. Heifetz nezapře ani svůj brilantní sólistický projev a technicky náročné plochy první věty jsou plné razance, strhujících temp, také však absolutní dokonalosti. Velmi působivě jsou pojaty výsledné momenty hudebních frází, jejichž vyústění do katarze je s plným citovým nasazením i vzájemným souladem všech hráčů vždy hudebně přesvědčivě vyklenuto. Všudypřítomná energie sálá v tomto pojetí z celé první věty, bez potřeby uvolnění výrazového nasazení. Mám pocit, že občasné zastavení rozjetého supertria v klidnějších momentech by vneslo do

celé jednoduše pojaté první věty, byť strhujícím způsobem a technicky naprosto dokonale přednesené, žádoucí kontrast a větší výrazové zamyšlení.

Zajímavě zahráný vstup do první věty shledávám u pianisty Cortota, jehož výrazovou specialitou v mnoha místech je arpeggiový rozklad některých akordů za účelem zvýraznění melodické linky, často též pomocí nepatrně předsunuté hry v pravé, či naopak jindy v levé ruce. Ke klavíristovy se přidává tón houslisty Thibauda, zvukově odpovídající akustické realitě, na rozdíl od silově působícího tónu Heifetze. Thibaud byl rozhodně citlivý hudebník, ve své době byl považován za reprezentanta nové, moderní interpretační školy. K tomuto hodnocení určitě přispělo, že Thibaud používal ve své hře téměř stálé, drobné, přitom intenzivní a výrazově odstíněné vibrato, přesto na nahrávce poznáme, že je nahrána před necelým stoletím, s odpovídajícími výrazovými prostředky, samozřejmě také při snímání dobovou zvukovou technikou. Na mnoha místech se setkáme s malými nepřesnostmi v souhře i intonaci, dokonce s řadou překlepů klavíristy, který je jinak velmi výraznou osobností, což lze i na této nahrávce poznat. Překvapí velmi klidně pojaté vedlejší téma v klavíru, které je záhy citováno i smyčcovými nástroji. Trochu to naruší energický ráz skladby. Určitou výrazovou relaxaci jsem sice v předchozí nahrávce postrádala, zde je jí však naopak až příliš a dlouhý úsek tak působí nevzrušeným dojmem. Naštěstí jsou umělci tria velkými mistry rubata, tempovým oživením vnesou do díla opět energii, nápadnými tempovými zvraty udrží posluchačskou pozornost. Virtuózně brilantní hrou, ve které hlavní váha leží na klavíristovi, přivedou první větu do efektně vygradovaného závěru, jehož vyznění trochu znejistí nesouhra v posledních akordech. Nepominutelnou kvalitou tohoto provedení je také hudebně oduševnělý projev violoncellové legendy – Pabla Casalse.

První věta na nahrávce Beaux Arts Trio se blíží volnějším tempem k pojetí souboru s klavíristou Barenboimem. Menahem Pressler u klavíru přichází s jemným vstupem, lyricky působí i další plochy, na druhé straně postrádám u této věty s klasickou formou a logicky stavěným hudebním obsahem v podání tohoto tria určitou výrazovou pevnost. Naproti tomu až pochodově vyznívá vedlejší myšlenka věty, kterou lze interpretovat s určitou graciézností nebo v tomto případě s určitou dávkou drsnosti a nesmlouvavosti. Tak by mohl Beethoven znít, je však otázka, zda tento rejstřík není vhodnější spíše pro jiná témata, nesmlouvavá energie by se se více hodila pro samotný vstup do první věty. Nahrávka má ale i mnoho výborných momentů. Podle mého názoru je z tria hudebně

nejvýraznějším hráčem klavírista Pressler, který prokazuje i velkou virtuozytu, houslistův tón na nahrávce bohužel zní trochu skromně. Provedení má každopádně svůj tah a potřebné kontrasty, promyšlené a působivě provedené je výrazné zvolnění před návratem vstupní melodie, která v tomto místě skladby působí velmi majestátně. Rozhodně přináší Beaux Arts Trio netradiční přístup svým vlastním citěním a vyzněním jednotlivých míst skladby, přičemž graduje celou větu do energického závěru. V mysli však zůstane zřejmý rozpor mezi vstupem a vyvrcholením věty, zda je toto pojetí zajímavé a netradiční pojetí také objektivně správné, zůstává otázkou a určitě také věcí vkusu.

Vraťme se u první věty ještě k Sukovu triu a triu Zukerman, Barenboim, du Pré, jejichž vstupy jsem již charakterizovala jako kontrastní.

U Sukova tria působí konkrétněji nikoliv jen úvod věty, ale i její další průběh. V tom nalézám jistou příbuznost s přehlednou interpretací Heifetzova uskupení. Také u Sukova tria výrazně přispívá k celkovému účinku skvělý houslista. Josef Suk je umělcem energicky vibrovaného tónu a přesvědčivého výrazu, který neupadne do zbytečného sentimentu. Josef Suk zde působí – vedle klavíristy Jana Panenky – jako silná vůdčí osobnost. Vedlejší téma je v podání Sukova tria – na rozdíl od Beaux Arts Tria plné vtípu a kouzla, přitom správně nevybočuje z výrazových mantinelů Beethovenovy hudby. Vše zcela logicky navazuje a hudba, ozvláštněna Sukovým krásným tónem, obdivuhodnou jistotou klavíristy Jana Panenky, kráčí za asistence solidního, ale energického Josefa Chuchra do efektního závěru věty. Velmi zajímavým momentem je též pasáž trylků a nátrylků v různých sekvencích, která vyzní – při souběžném pizzicatu v houslích a violoncellu v nápadně nízké dynamice velmi tajuplně a dává možnost další následné gradace.

Zasněný vstup do první věty v podání Barenboima předznamená odpovídající charakter provedení celé věty v triu společně s houslistou Zukermanem a oduševněle hrající violoncellistkou du Pré. Toto podání je romantické, plné výrazových nuancí, v nichž jako by se všichni renomovaní sólisté navzájem předháněli. Všichni kouzlí se svým tónem, nacházejí řadu výrazových jemností a fines, celá věta se ale poněkud rozpadá do jednotlivých detailů, byť krásně provedených. Je vždy záležitostí citlivé volby a vyvažování, aby kouzlo jednotlivých drobností nenarušilo pevné směřování skladby, aby přemíra zajímavostí neubrala na jednolitěm tahu. V tomto směru, v porovnání těchto výrazově odlišných přístupů, upřednostňuji gradační strukturu a logický plán Sukova tria.

Také další věty přinášejí mnoho možností k různým interpretačním rozdílům. Druhá věta je psána jako Scherzo, je plná veselí a hudebního vtipu. Velmi působivě vyzní na nahrávce Beaux Arts Tria, i přes trochu útlejší houslistův tón zaujme toto provedení kontrastem taneční a fugatové plochy, která několikrát přeruší optimistický ráz věty. Takřka bachovské vsuvky vyzní velmi účinně, z provedení je cítit precizně promyšlenou představu o tempech, agogických změnách a vše je vyšperkováno skutečně brilantním klavírem.

Sukovo trio na mě působí v tomto srovnání trochu těžkopádněji, snad z důvodu pomalejšího tempa, chybí však i určitá nástrojová lehkost. Fugatové plochy působí až příliš zvukově vyváženě, Beaux Arts Trio hraje toto plíživě chromatické místo s větší plastičností, také míra rafinovanosti různých tempových prostředků je u Sukova tria menší.

Také romantizující pohled Zukermana a spol. u této věty ve srovnání neobstojí. Úvod je velmi zasněný, na Barenboima takto naváže Zukerman, následně dá Barenboim svým pianistickým rukopisem vzpomenout na svoje mozartovské provedení. Střední díl věty provedou umělci velmi energicky, znovu však větu rozmělní do spokojeného tempa, naprosto přesvědčivě nevyjde ani zmíněný kontrast tanečnosti a tajuplných fugatových míst. Věta je v podání tohoto tria ukončena poněkud robustnějším závěrem, který kontrast k předchozímu decentnímu podání určitě přináší, působí však trochu vyumělkovaně. Opět je však třeba zmínit oduševnělý vklad violoncellistky, jejíž vstupy během věty jsou mimořádně zajímavé.

Pomalu hraje druhou větu také Casalovo trio, tomu se však podaří zachovat ve výrazu potřebnou dávku vtipu. Dojem je zvýrazněn také nápadnými tempovými změnami, dynamickým odstíněním a opět – Casalovým violoncellovým zpěvem. V souhře, intonaci i v klavírním partu zjišťuji opět určité drobné nedostatky – v porovnání s předchozím technicky naprosto dokonalým provedením – přesto celkový dojem je velmi kladný, hudební projev všech členů tria je velmi spontánní a sympatický. Drobné technické nedostatky určitě neuslyšíme u tria Heifetz a spol. Spiccata Heifetze i Feuermanna jsou zvukově dokonalá a současně odpovídajícím způsobem naostřená, taneční charakter, s jistou dávkou sólistické energie tohoto brilantního obsazení souboru, skvěle vystihují. Fugatová místa však působí méně fantazijně, zřejmě z důvodu silnější dynamiky, takže následný kontrast s navazující taneční plochou není tak přirozený, jako u Beaux Arts Tria.

Třetí věta je nádherným zpěvem, podle mého názoru se jedná o hudební vrchol celého tria. Úvod patří chorálově vyklenuté melodii v klavírním partu, na který navazují oba hráči

smyčkových nástrojů, následuje několik variací a sugestivní přechod do závěrečné věty. Všechny soubory, které v rámci tohoto pojednání uvádím, hrají tuto větu velmi procítěně, opět však každý s jistými rozdíly. Rubinstein vyklene melodii poměrně logicky, bez patosu a sentimentu, připojí se Heifetz s rafinovaným vystupňováním svěřené melodie, jejíž vrcholový tón zvýrazní oblíbeným a typicky „heifetzovským“ glissandem. Následují technicky precizně zahrané variace, logické usínání celé věty s jejím attacca přechodem do finální věty. Logicky působí provedení třetí věty i u Sukova tria, Josef Suk ji ozvláštňuje svým krásným tónem, variace přinášejí oživení tempa, jde o přesvědčivou nahrávku. Legendární pečť má provedení historickým souborem Thibaud, Casals, Cortot, přes dobově podmíněný projev musíme ocenit vysokou míru přirozenosti, která je ve hře těchto výrazných osobností obsažena. Trochu v pozadí za zmíněnými soubory zůstává Beaux Arts Trio, jehož provedení třetí věty trpí určitou nesladěností temp vstupního chorálu v jednotlivých nástrojích, také variace jsou až příliš živé a stírají sugestivní účín tématu. Velmi jímavě však v tomto provedení vyzní závěr třetí věty, s přechodem ke kontrastní závěrečné větě.

Přiznám se však, že ze všech analyzovaných nahrávek mě nejvíce oslovila třetí věta v provedení Barenboim a spol. Zde zahrál klavírista vstupní melodii velmi pomalu, procítil ji však až nábožně, s neskutečně krásnou barvou zvuku. Pod prsty Barenboima klavír zpívá a zde je pro to plné opodstatnění. Vrcholový akord melodie, kouzelně v arpeggiu rozložený, se zvýrazněním nejdůležitějšího tónu – to je jen jeden ze všech skvostů, stejně jako jímavé podtržení jiného akordu v začátku hudební fráze, a to jeho citlivým zeslabením. V podání tohoto tria zpívá celá třetí věta, včetně variací, které zachovávají stále charakter oduševněle procítěné, pomalé věty, jejíž význam v celém dílu umocňuje i její umístění mezi tanečními větami, v pořadí jako třetí, oproti zažitému půdorysu, ve kterém volná věta zaujímala tradičně druhé místo, před následným menuetem či scherzem. Třetí věta tria je opravdu nebeskou hudbou, která patří mezi Beethovenovy nejlepší skladatelské výtvoř. Právě v provedení Barenboima, Zukermana a Jaqueliney du Pré působí tato niterná věta neodolatelným kouzlem a silou umělecké výpovědi.

Čtvrtá věta přerušuje religiózní hudbu připraveným, ale přesto překvapujícím zlomem, následuje hudba opět taneční, tentokrát s bujaře rustikálním naladěním. Převažuje tento charakter, přesto je věta opět členěna, dochází i na určitou reminiscenci chromatického oddílu z druhé věty tria, živá coda pak větu dovede do přesvědčivě vygradovaného závěru.

Tato skladba má jasný kompoziční plán a v provedení zmíněných souborů zaznamenávám obecnou příbuznost, jednotlivá podání se liší pouze určitými detaily. Přesto je opět provedení Barenboimovy skupiny nejpomalejší, zde bohužel s nejmenším efektem, až s přílišnou snahou vnést do charakteru věty něco „vyššího“, než je pouhá lidová tanečnost. Velmi působivá je nahrávka Beaux Arts Trio, která má pochopení pro „jednoduchý“ projev lidového veselí a výborně ho vystihuje. To se daří i legendárnímu triu s klavíristou Cortotem, které zaujme již počátečním vstupem základního tématu, trochu odsazeným od dalšího rozběhu věty. Velmi rafinovaně, s rozšafným tempovým, dynamickým i ryze nástrojovým arzenálem hrají větu, samozřejmě s obrovskou technickou brilancí a jistotou, Rubinstein, Heifetz, Feuermann. Těžko určit, které provedení této věty je nejpůsobivější. Rozhodně mezi ty mimořádně působivé patří provedení Sukova tria. Je konkrétnější než provedení ostatních uskupení, používá méně tempových změn, tanečnost je však přesto docílena, a to drobnými agogickými jemnostmi. Přesvědčivý kontrast vytvoří energický střed, zaznamenávám též ideální souhru všech tří hráčů, technickou i výrazovou, pouze v závěrečné codě dávám přednost virtuózně provedeným triolám ostatních souborů, např. Beaux Arts Tria či Heifetze s jeho kolegy.

Beethovenův op. 97 je skvělým dílem svého tvůrce, poskytuje mnoho možností pro tvůrčí umělecké kreace a na základě některých nahrávek je patrné, že interpretace je odrazem uměleckého zaměření daného souboru. Základní linku stanovil geniálním notovým záznamem Ludwig van Beethoven, stanovil celým svým dílem i prostor, ve kterém se může interpretace vyvíjet. Je krásným posláním výkonných umělců zaplňovat tento prostor svým vlastním pohledem na dílo a také v tomto nevyčerpatelném prameni interpretačních názorů, včetně jejich různosti, tkví kouzlo hudby.



## 6 Český spolek pro komorní hudbu

V neposlední řadě jsem se rozhodla do své práce zařadit kapitolu o Českém spolku pro komorní hudbu – tato nejstarší česká instituce, podporující rozvoj českých komorních souborů a živé komorní hudby, nemohla samozřejmě v mé diplomové práci chybět.

Jednou z nejvýznamnějších institucí, podporující českou komorní hudbu, potažmo české komorní soubory, je organizace s názvem „Český spolek pro komorní hudbu“. Spolek, který ve své kvalitě a délce působení nemá mezi evropskými organizacemi tohoto typu obdoby, vznikl v roce 1894, čili v loňském roce oslavil úctyhodné jubileum 120 let. Původně bylo hlavním úkolem ČSKH podporovat koncertní činnost tehdy začínajícího „Českého kvarteta“ (Karel Hoffmann, Josef Suk, Oskar Nedbal a Hanuš Wihan), které bylo de facto prvním českým profesionálním komorním souborem. Velmi záhy se však činnost organizace rozšířila na podporu české hudby v obecném slova smyslu, tedy nejen českých interpretů, ale i skladatelů. Přímo tak navazoval na činnost Česko-německé jednoty pro komorní hudbu, která do té doby v Čechách fungovala. Již z názvu organizace však lze vyčíst, že podpora české hudby od ní byla nedostatečná, proto padlo rozhodnutí založit spolek pro ryze české hudební „produkty“. Historicky první koncert, pořádaný ČSKH, se uskutečnil na pódiu pražského Rudolfiny 10. října 1894. Vystoupilo na něm zmiňované České kvarteto s téměř ryze českým programem. Ten večer zazněly dvě stálice mezi nejvýznamnějším českým komorním repertoárem – Smetanův kvartet „Z mého života“ a Dvořákův smyčcový kvintet Es dur (jako druhý violista hostoval Ferdinand Lachner, profesor na Pražské konzervatoři a přítel A. Dvořáka, jehož skladby velmi často interpretoval). Program byl doplněn o Smyčcový kvartet b moll ruského skladatele a současníka P. I. Čajkovského, Sergeje Tanějeva. O další rozvoj a aktivitu Českého spolku pro komorní hudbu se eminentním dílem zasloužil jeho první předseda – architekt, stavitel a mecenáš Dr. Josef Hlávka<sup>81</sup>, významnou roli sehrály i další osobnosti, jejichž jména se pojí se založením této instituce – z dalších mecenášů to byl např. princ Bedřich Schwarzenberg nebo hrabata Kolowrat a Lažanský, z uměleckých osobností např. sopranistka Marie Petzoldová-Sittová či dirigent Karel Kovařovic a dokonce vynálezce František Křižík nebo nakladatel František Augustin Urbánek. Původní počet čtyř koncertů

---

<sup>81</sup> Nadace „Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových“, založená Dr. Josefem Hlávkou 25. ledna 1904, dodnes existuje ve svém původním poslání podporovat studenty pražských vysokých škol, mladé vědce a umělce.

ročně se postupně navyšoval a zaměření koncertů se z převážně kvartetního repertoáru rozšířilo nejen na rozličná komorní obsazení, ale i na sólové recitály vynikajících českých i světových sólistů. Jedním z prvních sólových interpretů, kteří vystoupili v rámci koncertního cyklu ČSKH, byl např. německý klavírista Wilhelm Backhaus, španělský violoncellista Pablo Casals, belgický houslista Eugen Ysaye, apod. Mezi hosty spolkových koncertů se objevily dokonce ruské legendy světové klasické hudby – Mstislav Rostropovič nebo Sviatoslav Richter. Že byly koncerty ČSKH považovány za významné kulturní události dokládá fakt, že se jich jako oficiální posluchači účastnily i takové osobnosti jako např. Tomáš Garrigue Masaryk nebo Václav Havel. Mezi současnými hvězdami hudebního nebe se jako hosté na spolkových koncertech objevili např. rakouský barytonista Matthias Goerne, italský basista Ferruccio Furlanetto či rakouská sopranistka Ildikó Raimondi. Z českých top interpretů mladé generace lze jmenovat např. basbarytonistu Adama Plachetku nebo houslistu Josefa Špačka.

V současné době podporuje ČSKH přední české, ale i zahraniční sólisty a komorní ansámby a zároveň si díky svým pravidelným koncertům vychovává a udržuje vlastní citlivé a vzdělané publikum. Od začátku své činnosti uspořádal spolek již přes 2500 koncertů a vše nasvědčuje tomu, že toto číslo bude i nadále stoupat.

Kromě Českého kvarteta, které mělo téměř exkluzivní právo vystupovat na spolkových koncertech až do začátku 1. světové války, bylo dalším významným souborem v „životě“ ČSKH Smetanovo kvarteto. Tento soubor vznikl v roce 1945 a prakticky po celou dobu jeho existence byla jeho činnost spjata právě s ČSKH. Smetanovo kvarteto ovlivnilo Spolek pro komorní hudbu nejen interpretačně, ale i pedagogicky – členové kvarteta vychovali po dobu své působnosti mnoho svých nástupců, kteří pokračovali v jejich šlépějích na koncertech ČSKH. Jmenovitě je to např. Talichovo kvarteto, Panochovo kvarteto, Kociánovo kvarteto, Pražákovo kvarteto, aj. Ačkoliv České kvarteto s počtem 317 koncertů v pomyslném žebříčku produktivity jasně vede, ani Smetanovo kvarteto se se svými 110 koncerty nedalo zahanbit. Tím, že se působnost ČSKH rozšiřovala a zároveň vznikalo mnoho nových vynikajících komorních souborů, které byly na spolkové koncerty pravidelně zvány, se takto výsadní ansámby jako České nebo Smetanovo kvarteto již nemohly objevit. Určitou alternativou se stalo každoroční zvolení rezidenčního souboru pro jednu celou koncertní sezónu (viz níže). Při výčtu dlouhotrvajících ansámbků spojených s historií ČSKH nelze nezmínit soubor České noneto, kterému posloužil spolek

jako odrazový můstek pro nadcházející hvězdnou kariéru a které v loňském roce oslavilo neuvěřitelných 90 let od svého založení. Zakladatelem a dlouholetým primářiem tohoto ansámblu byl houslista Emil Leichner st., otec klavíristy Emila Leichnera, který je mimo jiné členem správní rady Nadace Bohuslava Martinů.

Po neblahém období po druhé světové válce, kdy byly s nástupem totalitního režimu veškeré spolky perzekuovány a přežívaly jen s velkými obtížemi, se situace pomalu stabilizovala. V 70. letech se koncerty ČSKH dostaly pod hlavičku Kruhu přátel hudby, kdy spolek působil jako KPH při České filharmonii. Jedním z hlavních spojovacích článků ČF a ČSKH byla budova Rudolfiny, která dodnes poskytuje zázemí oběma institucím. Po sametové revoluci v roce 1989 se stávalo čím dál více zřejmé, že „hubený“ rozpočet spolku pro komorní hudbu je nedostačující pro kvalitu a rozsah jeho dramaturgie. V zájmu zachování vysoké úrovně komorních koncertů se představitelé ČSKH rozhodli propojit své působení právě s nejstarším českým filharmonickým tělesem. V roce 1994 se tedy ČSKH stal integrální součástí České filharmonie, stále však zůstává svébytnou organizací, působící kontinuálně ve své tradiční činnosti i dramaturgii. Úspěšnost součinnosti těchto dvou orgánů je deklarována i programovým propojením, kdy na koncertech ČSKH vystupují členové České filharmonie, ať už jako jednotlivci, nebo jako členové větších komorních uskupení. Zároveň jsou obě instituce provázány např. i společnými elitními hosty, kdy v rámci jedné sezóny vystoupí konkrétní umělci zároveň v koncertních cyklech ČF i ČSKH.<sup>82</sup>

Čtyři koncertní řady čítající dohromady 28 koncertů hostí významné pražské koncertní sály – Dvořákova a Sukova síň Rudolfiny a Sál Martinů v Lichtenštejnském paláci. Cykly komorních koncertů I a II, které se konají ve Dvořákově síni, Dopolední koncerty, probíhající v sále Martinů, i Hudební podvečery, rozléhající se pravidelně Sukovou síní, patří nejen renomovaným českým a zahraničním ensemblům, ale dávají příležitost také mladým nadějným souborům, které jsou teprve vycházejícími hvězdami na pomyslném českém hudebním nebi. Pravidelně tak na koncertech ČSKH vystupují laureáti Mezinárodní hudební soutěže Pražské Jaro nebo Soutěže Bohuslava Martinů, pořádané Nadací Bohuslava Martinů. Právě Soutěž Nadace B. Martinů hostí jednou za tři roky nejlepší mladé české komorní soubory – konkrétně klavírní tria a smyčcová kvarteta.

---

<sup>82</sup> <http://www.ceskafilharmonie.cz/cesky-spolek-pro-komorni-hudbu-p22.html>

V loňském roce u příležitosti oslav 120. jubilea ČSKH dramaturgii koncertů obohatil minicyklus s názvem „Mimořádné koncerty“. Cyklus čítal dva koncerty – jeden z nich vznikl ve spolupráci s MHF Pražské jaro a vystoupil na něm významný kanadský houslista James Ehnes.

Ve spolupráci se Společností Jana Kubelíka byl uspořádán druhý mimořádný koncert, věnovaný tehdejšímu koncertnímu mistru České filharmonie Miroslavu Vilímcovi, který je zároveň předsedou Kubelíkovy společnosti a na koncertě vystoupil se svým obvyklým komorním partnerem – bratrem klavíristou Vladislavem Vilímcem.

Český spolek pro komorní hudbu uděluje každoročně významná ocenění i ustáleným souborům na českých hudebních pódii. Od roku 2006 vyhláší ČSKH tzv. rezidenční soubor sezóny. Znamená to, že vybraný soubor dostane v této koncertní sezóně příležitost vystoupit hned třikrát, což kromě pocty, skryté v tomto jmenování, rovněž zvyšuje prestiž souboru a samozřejmě i zajišťuje jeho propagaci. Hlavním kritériem, které umělecká rada ČSKH bere v potaz pro zvolení rezidenčního souboru sezóny, je především výjimečná reprezentace české komorní hudby v zahraničí. V předchozích letech byly takto jmenovány soubory jako např. Guarneri trio, Panochovo kvarteto, Kociánovo kvarteto, Talichovo kvarteto, Aflatus quintet, Pavel Haas Quartet nebo Wihanovo kvarteto. Rezidenčním souborem ČSKH pro sezónu 2015/2016 se stalo již renomované Smetanovo trio. V každoročním udílení výroční ceny ČSKH, určené mladým umělcům do 35 let, zvítězilo pro rok 2014 Klavírní kvarteto Josefa Suka ve složení Radim Kresta, Eva Krestová, Václav Petr a Václav Mácha. Tato cena je pravidelně udělována od roku 1981 a jejím patronem se stal zakládající člen Smetanova kvarteta Prof. Antonín Kohout. Kromě finančního ohodnocení spočívá cena i v koncertním vystoupení souboru či sólisty v následující sezóně ČSKH. Cenu uděluje každoročně odborná porota a mezi oceněnými se v průběhu let objevily dnes již známé „pojmy“ mezi českými komorními interprety – např. Trio Martinů, harfenistka Kateřina Englichová, Heroldovo kvarteto a další.

Jak už bylo řečeno na začátku této kapitoly, Český spolek pro komorní hudbu nedává příležitost jen interpretům, ale od počátku své existence si klade za cíl podporovat také vznik nových českých (ale i zahraničních) kompozic. Na přelomu 19. a 20. století tak v rámci cyklu koncertů ČSKH zazněly premiéry skladeb Antonína Dvořáka nebo Josefa

Suka, později spolek hostil významné zahraniční skladatele jako např. Dariuse Milhauda nebo Sergeje Prokofjeva.<sup>83</sup>

Mezi soudobými českými skladateli, jejichž díla byla prováděna na spolkových koncertech, nelze nejmenovat osobnosti jako Viktor Kalabis, Luboš Sluka, Zdeněk Šesták či Jiří Teml. Pro jubilejní 120. sezónu 2014/2015 oslovil Spolek několik českých skladatelů, aby je vyzval ke zkomponování díla právě k oslavě tohoto výročí. Z výsledných prací pak vybral dvě nejlepší kompozice, které měly v této sezóně premiéru. Bylo jí Trio pro housle, violoncello a klavír Ivo Bláhy a Variace pro smyčcové kvarteto „...a nitky se sbíhají“ Aleše Pavlorky. Obě skladby zazněly poprvé ve Dvořákově síni Rudolfiny – Trio Ivo Bláhy premiérovalo na koncertě Cyklu i Janáčkovy trio ve složení Irena Herajnová, Markéta Janáčková a Jan Keller, Variace Aleše Pavlorky zazněly v podání Nostitz Quartet (Petr Bernášek, Václav Vacek, Pavel Hořejší, Martin Havelík) v rámci Cyklu II.

V rámci cyklu koncertů ČSKH dostanou příležitost také mladí členové orchestrální akademie České filharmonie. Orchester, tvořený pouze členy akademie, vystoupí v příští sezóně v cyklu dopoledních matiné. Propojení ČF a ČSKH je zde více než zjevné, hlavním cílem je však opět prezentovat na koncertech hlavně mladé interprety. Dramaturg Českého spolku pro komorní hudbu – PhDr. Ludvík Kašpárek (který mimo jiné zasedá také v porotě výše zmíněné Soutěže Nadace Bohuslava Martinů) si v rozhovoru pro Český dialog<sup>84</sup> z roku 2012 posteskl, že na koncerty komorní hudby chodí převážně posluchači střední a starší generace, mladých lidí se v publiku objevuje málo. Je to sice podle něj jev přirozený, nicméně stejně přirozeně přetrvává i snaha tento jev změnit. Umělecká rada ČSKH si každoročně dává za cíl přilákat na své koncerty do publika co nejvíc mladých posluchačů. Komorní hudba je žánrem pro posluchače nelehkým, proto se skutečně k jejímu poslechu musí částečně dozrát. Nicméně časté obsazování mladých interpretů mezi již zavedené hráče je jistě jednou z nejlepších možností, jak další mladé lidi přilákat do zbývajících prázdných míst v hledišti.

---

<sup>83</sup> <http://www.ceskafilharmonie.cz/cesky-spolek-pro-komorni-hudbu-p22.html>

<sup>84</sup> <http://www.cesky-dialog.net/clanek/5091-cesky-spolek-pro-komorni-hudbu-z-tradice-vyrustajici-soucasnost/>

## 7 Závěr

Klavírnímu triu a komorní hudbě jsem se poprvé začala věnovat už ve své bakalářské práci. Komorní hudba je žánr, který mi je velice blízký, a skladby pro klavírní trio patří k mým nejoblíbenějším. Možnost zpracovat celou historii vzniku komorní hudby a tohoto jejího druhu více, seznámit se blíže s jednotlivými skladbami, poznat další významné ansámby nejen české, ale i zahraniční, porovnat jejich způsoby interpretace a nejen to mi nabídla právě tato diplomová práce.

Obohacujícím zážitkem byl rovněž rozhovor se sólovým pianistou a členem Dvořákova klavírního tria Ivo Kahánkem. Návštěvy koncertů, poslech nahrávek nebo dohledávání informací o souborech, jejichž historie není vždy zcela úplně jasná, je samozřejmě důležitou částí pro zpracování takto zaměřené práce. Avšak pohled „zevnitř“ na celou problematiku s tímto druhem umělecké práce spojenou mi poskytl teprve tento rozhovor.

Neméně důležitým článkem bylo též bližší seznámení s nejstarší českou institucí, podporující českou komorní hudbu a rozvoj komorních souborů, která v loňském roce oslavila neuvěřitelných 120 let své existence a nese název „Český spolek pro komorní hudbu“. Je však nutné zmínit, že ani práci tohoto rozsahu nelze zcela detailním a vyčerpávajícím způsobem obsáhnout vše, co se takto obsáhlého tématu týká a jak by si toto téma zasloužilo.

Přála bych si, aby se komorní hudba a s ní spojená tradice i nadále těšila své oblibě, našla si své posluchače i mezi mladšími generacemi a našla své místo u mladých interpretů, kteří ji budou nadále rozvíjet nebo je alespoň obohatí na jejich cestě studiem hudby.

## 8 Seznam použitých informačních zdrojů

### Prameny

- Autentický rozhovor s MgA. Ivo Kahánkem Ph. D. ze dne 10. června 2015, Praha
- Rozhlasový pořad Akademie, Český rozhlas Vltava, redaktor Rafael Brom,
- 4. května 2005 (MgA. Dana Vlachová – soukromý archiv)
- Hudební archiv České filharmonie

### Literatura

- ŽÍDEK, František. Čeští houslisté tři století. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979. 350 s. 35-575-79.
- KOZÁK, Jan, et al. Českoslovenští koncertní umělci a komorní soubory. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. 484 s. 02-063-64.
- JARKA, V. H., et al. Poslouvejte s námi: čtení o hudebních skladbách. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961. 556 s. H 3271.
- STEIN, Franz A. Verzeichnis des Kammermusikwerke von 1650 bis zur Gegenwart. Bern: A. Francke AG Verlag, 1962. 120 s. 104729.
- SMOLKA, Jaroslav, et al. Dějiny hudby. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem o. p. s., 2001. 657 s. ISBN 80-902525-3-2.
- MIHULE, Jaroslav. Martinů: osud skladatele. 1. vydání. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2002. 628 s. ISBN 80-246-0426-4.
- POKORA, Miloš. Josef Páleníček. 1. vydání. Praha: Edition Supraphon, 1982. 92 s. H 6694.
- BŘEŠŤÁK, Václav. Poznáváme komorní hudbu. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. 108 s. H 3678.
- ROLLAND, Romain. Život Beethovenův: Životopisná studie. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 445 s.
- MICHELS, Ulrich. Encyklopedický atlas hudby. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

## **Internetové zdroje**

- <http://zivotopis.osobnosti.cz/josef-suk-ml.php>
- <http://www.cske.sk/ze-zivota-spolku/spolecenskyklub/605-hudebni-skladatel-josef-suk-st-a-houslovy-virtuoz-josef-suk-ml.html>
- <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/260461-josef-chuchro.html>
- [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Panenska](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Panenska)
- <http://www.czechtrio.cz/dana-vlachova/>
- <http://www.czechtrio.cz/milan-langer/>
- <http://www.czechtrio.cz/miroslav-petras/>
- <http://www.ceskafilharmonie.cz/cesky-spolek-pro-komorni-hudbu-p22.html>
- <http://www.cesky-dialog.net/clanek/5091-cesky-spolek-pro-komorni-hudbu-z-tradice-vyrustajici-soucasnost/>
- [http://www.rozhlas.cz/vltava/host/\\_zprava/ludvik-kasperek-dlouholety-dramaturg-ceskeho-spolku-pro-komorni-hudbu--1396717](http://www.rozhlas.cz/vltava/host/_zprava/ludvik-kasperek-dlouholety-dramaturg-ceskeho-spolku-pro-komorni-hudbu--1396717)